QUANDO AS IMAGENS TOMAM POSIÇÃO

O olho da história, I

HUMANITAS

Georges Didi-Huberman

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora Sandra Regina Goulart Almeida

EDITORA UFMG
Diretor Flavio de Lemos Carsalade
Vice-Diretora Camila Figueiredo

CONSELHO EDITORIAL
Flavio de Lemos Carsalade (presidente)
Camila Figueiredo
Danielle Cardoso de Menezes
Eduardo de Campos Valadares
Élder Antônio Sousa Paiva
Fausto Borém
Maria Cristina Soares de Gouvêa

GEORGES DIDI-HUBERMAN

QUANDO AS IMAGENS TOMAM POSIÇÃO

O olho da história, I

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO
Tradução

Belo Horizonte
Editora UFMG
2017

© 2009, Les Éditions de Minuit
Título original: *Quand les images prennent position*

© 2017, Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

D556q.Pm Didi-Huberman, Georges, 1953-
Quando as imagens tomam posição / Georges Didi-Huberman ; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. – Belo Horizonte : Editora UFMG, 2017.

279 p. : il. – (O olho da história ; 1) (Humanitas)

Tradução de: Quand les images prennent position.
ISBN: 978-85-423-0179-3

1. Brecht, Bertolt. 1898-1956. 2. Guerra mundial, 1939-1945 – Literatura e a guerra. 3. Fotografia na historiografia. 4. Guerra mundial, 1939-1945 – Fotografia. 5. Imagem (Filosofia). I. Mourão, Cleonice Paes Barreto. II. Título. III. Série. IV. Série.

CDD: 770.9
CDU: 77

Elaborada pela Biblioteca Professor Antônio Luiz Paixão – FAFICH-UFMG

DIRETORA DA COLEÇÃO Heloisa Maria Murgel Starling
COORDENAÇÃO EDITORIAL Camila Figueiredo
DIREITOS AUTORAIS Anne Caroline Silva
COORDENAÇÃO DE TEXTOS Lira Córdova
PREPARAÇÃO DE TEXTOS Roberta Paiva
REVISÃO DE PROVAS Beatriz Trindade e Harion Custódio
PROJETO GRÁFICO Cássio Ribeiro, a partir de Glória Campos – *Mangá*
FORMATAÇÃO E MONTAGEM DE CAPA Cássio Ribeiro
IMAGEM DA CAPA Detalhe do interior da sala *Memory Void* no Museu Judaico em Kreuzberg, Berlim, Alemanha.
PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marilac

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 CAD II Bloco III
Campus Pampulha 31270-901 Belo Horizonte-MG Brasil
Tel. +55 31 3409-4650 Fax +55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br editora@ufmg.br

Quanto ao pensamento discursivo da alma, as imagens lhe substituem as sensações. E quando o objeto é bom ou mau, ele afirma ou nega, foge ou acompanha. É por isso que a alma não pensa nunca sem imagem.

Aristóteles
Da alma, III, 431a

O apoio que tínheis em vossos sentidos, o apoio que vossos sentidos tinham no mundo, o apoio que tínheis em vossa impressão geral de ser. Eles cedem. Uma vasta redistribuição da sensibilidade se faz, tornando tudo bizarro, uma complexa, uma contínua redistribuição da sensibilidade. Sentis menos aqui e mais lá. Onde "aqui"? Onde "lá"? Em dezenas de "aqui", em dezenas de "lá", onde vós não vos conheceis. Zonas obscuras que eram claras. Zonas leves que eram pesadas. Não é mais a vós que vos conduzis, e a realidade, os próprios objetos, perdendo sua massa e sua rigidez, deixam de opor uma séria resistência à onipresente mobilidade transformadora.

Henri Michaux
Connaissance par les gouffres (1967)

Somente os olhos são ainda capazes de lançar um grito.

René Char
Feuilles d'Hypnos (1943-1944)

LISTA DE FIGURAS

1. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 19 ago. 1940: "Teatro da guerra: a ilha. Ataques por mar e pelo ar", Berlim, Akademie der Künster, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/35). 19

2. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 20 fev. 1947: "Quinze milhões de mortos marcam a rota dos nazistas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/32). 31

3. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 47: "Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas." 36

4. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 45: "[Nova Guiné, 1943]. Uma fila de cruzes grosseiras assinala os túmulos americanos perto de Buna. Uma luva esquecida por um empregado do estado civil aponta acidentalmente para o céu." 46

5. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 7: "A Dinamarca e a Noruega foram ocupadas pelas tropas alemãs em 9 de abril de 1940." 47

6. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 21 (não comentada). 49

7. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 42: "Essa tailandesa (do Sião) escruta, do fundo de um abrigo antiaéreo improvisado, em Sichiengmai, um bombardeio americano vindo da Indochina para bombardear os casebres situados na fronteira." 51

8. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 18: "'Ela atingiu o objetivo.' O operador de metralhadora, que acaba de manobrar o mecanismo de disparo, alegra-se com a precisão das bombas." 51

9. B. Brecht, *Kriegsfibel*, prancha 2 (não comentada). 52

10. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha A2 (não comentada). 53

11. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha A13 (não comentada).

12. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 28 ago. 1940 (sem título), Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/39). 55

13. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 29 ago. 1940: "E enfim: bombas e granadas nas mãos de cada um", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/40). 56

14. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 fev. 1942: "As doações contidas nestes pacotes eram legumes (como acima) e animais (um rato morto numa caixa). Artigos diversos: calçados velhos, camisas, coletes, ceroulas longas, luvas, chapéu, bolsa e peruca", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 279/13-14). 57

15. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 jun. 1944: "Pio XII. Rommel e o Estado-Maior organizando a defesa. Ossário nazista na Rússia: a neve e o tempo apagaram as provas. Diante de Piatigorsk, onde os alemães que batiam em retirada massacraram 200 prisioneiros de guerra e civis russos", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/01). 73 75

16. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 17 jun. 1940: "Hitler dança. O Führer executa a giga da vitória. A série de imagens abaixo, extraída das atualidades alemãs, oferece talvez a visão mais íntima que o mundo jamais teve de Adolf Hitler. Ela mostra o Führer no momento mais feliz de sua existência. Ele acaba de saber que a França está prestes a capitular", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/12). 133

17. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 3 dez. 1941: "Soldados alemães fatigados. Vilarejo russo em chamas. Moscovitas treinando com enxadas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 278/19). 134

18. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 12 set. 1944: "Numa rua de Paris, um nazista ferido... uma mulher F.F.I. precipita-se sobre ele... desarma-o... depois ajuda a levá-lo", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/07). 135

19. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, dez. 1944: "Poemas do exílio", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/15). 136

20. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 jul. 1943: "Dez anos transformaram Hitler. A fotografia da esquerda mostra-o durante um discurso a seus partidários, pouco tempo antes da tomada do poder, em 30 de janeiro de 1933. A fotografia da direita (datando de novembro último) mostra-o tentando explicar o que aconteceu com seus exércitos na Rússia. Observem, entre outras, a diferença da silhueta", Berlim, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 281/12). 137

21. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 44: "Crânio de soldado japonês fixado pelas tropas americanas sobre um tanque japonês. O fogo destruiu o resto do corpo." 139

22. E. Friedrich, *Krieg dem Krieg!*, 1924, p. 226: "O cemitério de Mesnil. Uma pequena brincadeira francesa." 143

23. E. Friedrich, *Krieg dem Krieg!*, 1924, p. 227: "As virtudes dos homens mais nobres florescem na guerra (citação do conde Moltke)." 144

24. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 39: "Lamentação em Singapura." 151

25. B. Brecht, *Couragemodell*, 1949, prancha 120a, Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv. 152

26. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 59: "(...) Nesta foto, um pai e uma mãe, vindos de Kerch depois que a cidade foi retomada pelo Exército Vermelho, em fevereiro de 1942, acabam de identificar o corpo de seu filho." 156

27. K. Tucholsky e J. Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, 1929, p. 219. 177

28. E. Friedrich. *Krieg dem Krieg!*, 1924, p. 38: "Não deem mais às crianças tais brinquedos." 178

29. B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha da quarta capa: "Aprendei a aprender e jamais o desaprendais." 180

30. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 out. 1943: "Nas ruínas, o *vaudeville* das crianças apresentado no teatro ao ar livre de Aldgate, em Londres", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 281/25). 183

31. J. Romberch, *Congestiorum artificiose memorie*, 1533: alfabeto visual. 185

32. G. Battista Della Porta, *Ars reminiscendi*, 1602: alfabeto visual. 186

33. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 1 jan. 1942: "Catálogo dos caracteres [ou] escrita social", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv. 187

34. Anônimo francês, *ABC ou Instrução Cristã, dividido por sílabas, para facilidade das criancinhas*, 1812: página de título e frontispício. 189

35. Anônimo francês, *Cartilha moral, instrutiva e divertida para uso das crianças e dos adolescentes*, 1811: página de título e frontispício. 190

36. Anônimo francês, *Novo alfabeto da infância ornado com um grande número de desenhos e de textos explicativos*, 1867: prancha não paginada. 191

37. Anônimo francês, *O livro das crianças bem-comportadas, n. 9. ABC do sonho de Marguerite*, 1873: prancha não paginada. 192

38. R. Hausmann, *OFFEAH*, 1918, Poema-cartaz, 32,8 x 47,8cm, Berlim, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. © Adagp, Paris, 2009. 192

39. R. Hausmann, *fmsbw*, 1918, Poema-cartaz, 33 x 48cm, Berlim, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. © Adagp, Paris, 2009. 19

40. Anônimo alemão, *Caixa de leitura*, 1920, Catálogo do *Kölner Lehrmittelanstalt*, p. 188. 19

41. W. Benjamin, *Desenho realizado sob mescalina*, 22 maio 1934, Berlim, Akademie der Künste-Walter Benjamin Archiv. © Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur/Suhrkamp Verlag. 21

42. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Breve história das ideias científicas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/11). 22

43. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Hitler fotografado no decorrer de uma conversa com o coronel Engel, no fronte russo, parece agitado. (...) Esses poços acham-se em Bakou, no mar Cáspio", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/12). 22

44. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Desenho de bisão do período magdaleniano", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/13). 22

45. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 10 out. 1940: "Guerra entre micróbios invisíveis", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/48). 23

46. B. Brecht, *Arbeitsjournal*, set. 1943: "Hamburgo", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 281/20). 23

SUMÁRIO

1. A POSIÇÃO DO EXILADO
Expor a guerra 15

Exílio. Para saber é preciso tomar posição: aproximar-se, afastar-se. Posição do exilado: Bertolt Brecht entre 1933 e 1948. 15

Diário. Brecht, Benjamin, Kraus e a imprensa. A literatura moderna como desmontagem e recomposição da atualidade. 18

Trabalho. O *Arbeitsjournal* de Brecht como diário de pensamento. Intimidade, atualidade, historicidade: para além do "eu". 22

Guerra. "A desordem do mundo, eis o tema da arte." O *Arbeitsjournal* como escritura da montagem documentária na qual a imagem está investida de uma potência épica. 26

Documento. Potência da visão em Brecht: desconstruir e remontar para expor. A *Kriegsfibel*: história de um atlas de imagens. 30

Legibilidade. Observação e imaginação. "Quem esquece o passado não poderá lhe escapar." A legibilidade do tempo por meio da legibilidade das imagens. 34

2. A DISPOSIÇÃO ÀS COISAS
Observar a estranheza 39

Legenda. As imagens da *Kriegsfibel* legendadas pelos poemas líricos. Posição dialética e montagens temporais: acontecimento, reminiscências, previsões. 39

Epigrama. Sentido e tradição do epigrama, do poema funerário à sátira política. O conceito *brechtiano* de "fotoepigrama". 42

Polaridade. Polarizações espaciais na *Kriegsfibel*: alto e baixo, construído e destruído. Polarizações coisais: documentos do não sentido. 48

Épico. A forma épica como método de observação pela montagem: Walter Benjamin comentador de Brecht. Enquadramentos, intervalos e choques. Tomar posição, tomar conhecimento, tomar forma. 55

Distanciamento. Distanciar é mostrar e montar: citação, crítica, historicização. 61

Estranheza. Distanciar é demonstrar desmontando. O elemento da surpresa. Conhecimento pela estranheza, ou a semelhança inquieta. Da disposição às coisas à redisposição das coisas. 64

3. A DIS-POSIÇÃO DAS COISAS
Desmontar a ordem 71

Divisão. Poesia de dispersão: quando tudo parece rompido, quebrado, sem relação. Valor heurístico e operatório da montagem. Roland Barthes sobre Brecht e Eisenstein: o recorte como unidade, "quadro", "sentido ideal". Teatro e "montagem das atrações". 71

Montagem. Dispor as diferenças dis-pondo as coisas. Estéticas da montagem depois da Primeira Guerra Mundial. Ernst Bloch e a modernidade da montagem: jogo subversivo, método arqueológico, dialética das formas. 79

Dialética. Brecht com Sócrates, Hegel, Marx. Colocar a verdade em seu devir e suas contradições. Do devir à interrupção. A dialética do montador não é a do filósofo. 84

Desordem. Walter Benjamin sobre o método brechtiano: documento, reenquadramento, decalagem, atraso. O trabalho dialético da imagem no elemento do gesto. Montar é desmontar a ordem dos discursos. Desordem, transgressão, violência, *humour*. 87

4. A COMPOSIÇÃO DAS FORÇAS
Remostrar a política 95

Realismo. História e imaginação: as contradições de Brecht. O que quer dizer "ser realista". Primado do sentido e tomada de partido: em direção ao realismo socialista. 95

Crítica. Realismo crítico e crítica do realismo. Georg Luckács e a questão da montagem. Restituir o real ou restituir o real problemático? Crítica brechtiana do realismo socialista. 99

Partido. A exposição da política e o realismo como método de combate. Tomar partido, juntar-se ao Partido. A "literatura de partido", segundo Lenin. "Tornei-me um pouco doutrinário." A tomada de partido brechtiana considerada à parte por Adorno e Hannah Arendt. 104

Posição. Tomar posição: da mensagem à montagem. A imaginação operatória e política. Crítica da violência, "caráter destruidor" e política da exposição, segundo Benjamin. O autor como produtor. Montagem e *Umfunktionierung*: formas, forças e choques eficazes. 110

5. A INTERPOSIÇÃO DOS CAMPOS
Remontar a história 119

Anacronia. Desmontagem do tempo: transgredir, tomar posição. A origem, segundo Benjamin: uma maneira filosófica de "remontar" a história. Vanguarda e arqueologia. Montagem e não contemporaneidade, segundo Ernst Bloch. Brecht entre o sentido da história e os relâmpagos da memória. 119

Interposição. Distanciamento temporal: a fábula não é nem puro passado, nem puro presente. Entre filactérios medievais e cartazes de cinema. O imbricamento das artes, segundo Adorno. 127

Alegoria. O tempo passa entre as imagens: a morte aparece. Rosto, máscara, crânio. Estrutura emblemática da *Kriegsfibel*. "pobre Yorick": mensagem histórica e montagem alegórica. O documento tornado mais ambíguo, cruel, dialético. História e alegoria, segundo Benjamin. 136

Páthos. Imanência política e expressiva da alegoria. A história como *Leidensgeschichte*. Brecht e a "memória dos sofrimentos": a *Pietà* de Singapura e o grito de *Mãe Coragem*. O gesto trágico na gesta épica. *Páthos*, *éthos*, *pólis*: a compaixão em Brecht, segundo Ruth Berlau e Hannah Arendt. Quando a emoção torna-se gesto político. 148

Memória. A sobrevivência das fórmulas do *páthos*. Lirismo documentário e fotografia. A legenda dialetizada. Estilo épico: pôr sob os olhos e nomear, apesar de tudo. O tempo do aoristo, ou a memória incidente. 160

Lirismo. Não há escritura, senão afrontada. Lirismo crítico e revolucionário. Tomar posição e tomar o ritmo. A cesura, segundo Hölderlin, e o verso de ritmos irregulares em Brecht. Lirismo de guerra, entre o medo e o jogo. 167

6. A POSIÇÃO DA CRIANÇA
Expor-se às imagens 173

Pedagogia. Brecht, pedagogo em tempo de guerra. A pedagogia como campo de batalha político: entre submissão e liberação. A *Kriegsfibel* entre *Krieg dem Kriege!* e *The family of man*. Aprender, apesar de tudo. 173

Cartilha. Um livro onde a leitura é gesto e desejo. Legibilidade e figurabilidade. Brecht, a pedagogia jesuíta e a história das cartilhas: *lectio* e *delectatio*. Cartilhas na vanguarda artística. Benjamin e o gesto de aprender. 183

Ingenuidade. Um estado nativo do conhecimento. Potência heurística da ingenuidade: a dialética passa por um "pensamento tosco". Olhar como os corpos se mexem: Hitler e Chaplin. Quando o ingênuo toma posição: *Tempos Modernos*. 197

Embriaguez. Momentos de anarquia: jogar com um mundo deslocado na imaginação. Brecht e a embriaguez poética. A montagem como embriaguez das imagens. Benjamin e suas embriaguezes experimentais: quando a estranheza faz voltar a "aura autêntica" das coisas. "Borrascas de imagens" documentárias-alucinatórias. *Connaissance par les gouffres*. 204

Iluminação. Benjamin: "Eu floresto as imagens". A criança e o sábio: do gesto regressivo ao gesto filosófico. A iluminação como instante utópico da imagem. Energia revolucionária. Rimbaud, iluminador da comuna. Posição do surrealismo: a "exatidão automática" da embriaguez, do erotismo e do documento. Fotografia e "iluminação profana". 213

Imaginação. Construção temporal e documentária da iluminação profana. Hitler, a flecha e o bisão. Brecht *vs* Benjamin: posição da imaginação em Baudelaire e Kafka. Engajamento maior *vs* posição menor. Os dois sentidos da *Beschreibung* e o conhecimento pelas imagens, segundo Benjamin. Liberdade estética e posição de estranheza: uma política da imaginação. 223

NOTAS 243

NOTA BIBLIOGRÁFICA 279

1. A POSIÇÃO DO EXILADO
Expor a guerra

EXÍLIO

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, pois toda posição é, fatalmente, relativa. Trata-se, por exemplo, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Para saber é preciso, então, contar com duas resistências pelo menos, duas significações da palavra "resistência": a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz "não" a isso, "sim" àquilo), mas também a que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência

que não sabe mais muito bem em que ela consente nem a que quer renunciar).

Para saber é preciso, pois, manter-se em dois espaços e em duas temporalidades ao mesmo tempo. É preciso "implicar-se", aceitar entrar, afrontar, ir ao coração, não bordejar, decidir. É preciso também – porque o ato de decidir acarreta isto – "afastar-se" violentamente do conflito, ou então ligeiramente, como o pintor quando se afasta de sua tela para saber em que ponto está seu trabalho. Não se sabe nada na imersão pura, no "em si", no terreno do "perto demais". Não se saberá nada, tampouco, na abstração pura, na transcendência altiva, no céu do "longe demais". Para saber é preciso tomar posição, o que supõe mover-se, e constantemente assumir a responsabilidade de tal movimento. Esse movimento tanto é "aproximação" quanto "afastamento": aproximação com reserva, afastamento com desejo. Ele supõe um contato, mas o supõe interrompido, se não for quebrado, perdido, impossível ao extremo.

Esta é, afinal de contas, a posição do exílio, algum lugar entre o que Adorno chamou a "vida mutilada" (ali onde cruelmente falta-nos o contato) e mesmo a possibilidade de uma vida do pensamento (ali onde mesmo no olhar a distância nos solicita). "Será preciso, um dia, reler a história do século XX pelo prisma do exílio", escrevia recentemente Enzo Traverso no início de sua bela obra *La pensée dispersée*.[1] É, em todo caso, a partir de sua situação de exílio que inúmeros artistas, escritores ou pensadores tentaram compreender – até mesmo responder – a nova configuração histórica que lhes foi duramente imposta desde o início dos anos de 1930.[2] O caso de Bertolt Brecht surge, sob esse aspecto, como exemplar: seu exílio começa em 28 de fevereiro de 1933, imediatamente após o incêndio do Reichstag. A partir desse momento, ele erra de Praga a Paris e de Londres a Moscou; estabelece-se em Svendborg, na Dinamarca; passa por Estocolmo; atinge a Finlândia; reparte para Leningrado, Moscou e Vladivostok; fixa-se em Los Angeles; detém-se em Nova York; deixa os Estados Unidos no dia seguinte a seu depoimento

diante da Comissão de Inquérito sobre as Atividades Antiamericanas; chega a Zurique antes de encontrar-se definitivamente em Berlim.[3] Ele não voltará à Alemanha antes de 1948; terá, então, passado 15 anos de sua vida "sem teatro, muitas vezes sem dinheiro, vivendo em países cuja língua não era a sua",[4] entre o acolhimento e a hostilidade, sobretudo a dos processos macartistas que teve de enfrentar na América.

Mas Brecht, não obstante essas dificuldades e até mesmo suas tragédias cotidianas, chegou a fazer de sua situação de exílio uma "posição", e desta um "trabalho" de escritura, de pensamento, apesar de tudo. Uma heurística da história que ele atravessava: a guerra e sua incerteza quanto ao futuro. *Exposto à guerra*, porém nem perto demais (não foi mobilizado para os campos de batalha) nem longe demais (teve de sofrer, ainda que de longe, muitas consequências dessa situação), Brecht praticou uma aproximação da guerra, uma "exposição da guerra", que foi ao mesmo tempo um saber, uma tomada de posição e um conjunto de opções estéticas absolutamente determinantes.

É surpreendente que o Brecht do exílio seja também o Brecht da maturidade, como se diz: o Brecht das obras-primas, *Le roman de quat'sous*, *Grand'peur et misère du IIIe Reich*, *La vie de Galilée*, *L'achat du cuivre*, *Maître Puntila et son valet Matti*, *Le cercle de craie causasien* etc. É igualmente surpreendente – embora imediatamente compreensível – que em tal precariedade de vida o dramaturgo tenha constantemente se voltado para a produção de pequenas formas líricas: "No momento", escreve ele em seu diário, em 19 de agosto de 1940 (encontra-se então na Finlândia), "só estou bom para compor pequenos epigramas, octossílabos e agora somente quadras".[5] Posição forçada do escritor em exílio, sempre na iminência de fechar bagagens, partir para outro lugar: não fazer nada que pese ou que imobilize demais, reduzir os formatos e os tempos de escritura, suavizar os conjuntos, assumir a posição desterritorializada de uma poesia na guerra ou de uma "poesia de guerra". Poesia abundante, aliás, exploratória e prismática: longe de voltar-se à elegia, longe de

sacrificar-se a qualquer nostalgia que seja, o escritor multiplica as escolhas formais e os pontos de vista, não cessando de convocar toda a memória lírica – de Dante a Shakespeare, a Kleist ou a Schiller –, não cessando de experimentar novos "gêneros", que ele chamará alternadamente "crônicas", "sátiras", "estudos", "baladas", ou então "canções infantis".[6]

Ora, tratava-se, por toda parte, nessas formas passageiras ou cíclicas, de *tomar posição* e de *saber* como está a situação nos arredores, situação militar, política e histórica. Enquanto as posições brechtianas parecem hoje, mais que nunca, "fora de moda",[7] convém observar a que ponto elas foram conformes às de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado,[8] que reconhecia em Brecht o exemplo característico de uma "escritura de exílio", capaz de manter suas exigências formais ao intervir diretamente no terreno das análises e tomadas de posição políticas.[9] Mesmo quando ela se dá no elemento do jogo e do *humour*, a escritura brechtiana do exílio não deixa nunca de suscitar uma reflexão sobre o mundo contemporâneo, por exemplo, neste pequeno fragmento de *Dialogues d'exilés*: "O passaporte é a parte mais nobre no homem. Aliás, um passaporte não se fabrica tão simplesmente como um homem. Pode-se fazer um homem não importa onde, da maneira mais irrefletida do mundo e sem motivo razoável; um passaporte, nunca."[10]

DIÁRIO

Para tomar posição é preciso, em geral, saber primeiro certo número de coisas. Quando Brecht, em agosto de 1940, assume sua posição de exilado – pronto a se achar "bom para compor pequenos epigramas" –, nem por isso põe a cabeça no travesseiro. Lê febrilmente todos os jornais que tem em mãos, prepara-se para que, por todo lado na Europa, inclusive utilizando a imprensa alemã, ajudem-no a manter-se a par da situação. Naquele dia, ele recorta um mapa da Inglaterra eloquentemente intitulado *Kriegsschauplatz*, o "teatro da guerra": vê-se ali que, depois da

O teatro da Guerra.

Figura 1 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 19 ago. 1940: "Teatro da guerra: a ilha. Ataques por mar e pelo ar", Berlim, Akademie der Künster, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/35).

batalha da França, os aviões da Luftwaffe identificaram seus objetivos militares situando os aeródromos, as fábricas de munições, as instalações portuárias, as infraestruturas de transporte,

os depósitos de carbureto (Figura 1).[11] Diante desse estado dos lugares, Brecht escreve: "Tenho a impressão de receber em plena face uma nuvem de poeira. (...) É o tempo do entreguerras", algum lugar entre sua solidão contemplativa e a multidão ativa nos campos de batalha, algum lugar entre as "vitórias momentâneas de Hitler" e a esperança de que a Inglaterra resista, enfrente.[12]

Já em 1939, Brecht havia escrito alguns poemas enérgicos com o título *Manuel de guerre allemand*.[13] Mas o tom alternadamente irônico e revoltado, de que muitas vezes faz uso, não vai nunca sem levar em consideração – a sério – o saber atuando para fazer obra de poeta. "Creio que o próprio Deus não se informa mais sobre o mundo, senão pelos jornais", escrevia já antes de 1933.[14] Ele teve, com Benjamin, um projeto de jornal estético e político intitulado *Krisis und Kritik*.[15] Correspondia-se com Karl Krauss. Tinha uma teoria do rádio.[16] Havia, sobretudo, começado a assumir sua posição de artista moderno, numa época em que os cubistas já haviam feito grande uso do papel-jornal.[17] Depois da "grande carnificina" da Primeira Guerra Mundial, os dadaístas divertiram-se em desconstruir poeticamente a própria noção de informação pela via da imprensa, propondo recortar tudo isso em mil pedaços, como convida o célebre texto de Tristan Tzara, "Para fazer um poema dadaísta", redigido em 1920:

> Pegue um jornal.
> Pegue a tesoura.
> Escolha neste jornal um artigo com o tamanho que pretende dar a seu poema.
> Recorte o artigo.
> Em seguida, recorte cuidadosamente as palavras que formam este artigo e coloque-as num saco.
> Agite levemente.
> Tire em seguida cada recorte um após outro.
> Copie cuidadosamente na ordem em que eles saíram do saco.
> O poema lhe assemelhará.
> E eis você um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendida do vulgar.[18]

Dois anos mais tarde, Bertolt Brecht esboçava este poema:

Por que ninguém publica nos jornais
Que a vida é boa! Eu te saúdo, Maria:
Como é bom mixar sobre acordes de piano
Como é divino beijar nos caniços agitados pelo vento.[19]

Assim agindo, Brecht tomava posição no debate em curso sobre a modernidade literária e artística: tratava-se para ele, como para muitos outros, de renunciar às vãs pretensões de uma literatura "para a eternidade", e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a *atualidade* histórica e política.[20] Seu amigo Trétiakov falava da "literatura revolucionária" em termos cinematográficos e *contrainformativos* de "novas reportagens", o poeta devendo manter-se "mais perto do jornal" como jamais esteve outrora.[21] Tal posição evidentemente não se fazia sem a *crítica de uma imprensa* que já caíra, em toda a Europa, nas mãos das potências financeiras e das corrupções políticas: toda a obra de Karl Krauss mostra-se, na época, como um trabalho de acusação magistral dessa "fabricação do acontecimento", por um jornalismo subjugado aos interesses dos poderosos. Os jornais, dizia Krauss, não cessam de "publicar", isto é, de "fornecer" ou de "traficar" (*bringen*) sua mercadoria desfigurada, mal pensada: será preciso, então, não cessar de "liquidar" (*umbringen*) com esse sistema.[22] Em 1929, Joseph Roth acabará por escrever:

Se o jornal fosse tão imediato, tão sóbrio, tão rico, tão facilmente controlável quanto a realidade, poderia então, certamente, como esta, comunicar experiências vividas. Contudo, ele passa tão somente uma realidade que não é segura, que é filtrada – uma realidade colocada em forma de maneira insuficiente, o que significa, em consequência: uma realidade falsificada. Afinal, não há outra objetividade senão uma objetividade artística. Apenas ela pode representar um estado de coisas conforme a verdade.[23]

Contra a "moral servil do jornal" e sua infinita capacidade de falsificação – que Ernest Bloch registrará, em 1935, em seu inventário da *Héritage de ce temps* –,[24] alguns artistas dedicaram-se, então, a *decompor* essa maneira falsificada dos jornais de "realizar a forma", e a recompor ou *reorganizar*, por conta própria, os elementos factuais comunicados pela imprensa ilustrada ou pelas atualidades cinematográficas. Basta pensar nas fotomontagens dadaístas que, para além de sua assunção do *non-sens*, funcionavam muitas vezes como alegorias políticas,[25] esperando John Heartfield, de quem Brecht fará o elogio em 1951, falando de uma "crítica social" (*Gesellschaftskritik*) administrada por "meio da arte" (*Kunstmittel*).[26] Basta pensar nessa "associação cinematográfica radical" de que falava Siegfried Kracauer, em 1931:

> [Ela] havia tentado organizar, a partir do material disponível nos arquivos de imagens, atualidades cinematográficas que fossem verdadeiramente um mergulho nas próprias questões; teve de aceitar cortes da censura e não durou muito. Essa experiência, em todo caso, ensina-nos que, compostas já diferentemente, as imagens das atualidades cinematográficas ali ganhariam uma maior acuidade de visão (*Schaukraft*).[27]

TRABALHO

A posição do exilado torna a "acuidade da visão" ou a "potência do ver" (*Schaukraft*) tão vital, tão necessária quanto problemática, destinada como está à distância e às lacunas da informação. Se Brecht escreve, em agosto de 1940, que tem "a impressão de receber em plena face uma nuvem de poeira", ao abrir simplesmente seu próprio manuscrito de escritos estéticos sobre o teatro, é que a atualidade militar – abrasadora e pesada da fumaça das bombas, da poeira das ruínas – já ofusca seu olhar sobre qualquer coisa.[28] O *Arbeitsjournal*, este "diário de trabalho" ao qual confia então sua sensação, não é outra coisa senão um *Kriegsschauplatz* íntimo, o teatro de uma guerra a

que se entregam, sobre sua mesa de trabalho, a história singular de sua própria vida errante, as histórias inventadas de sua arte de dramaturgo, e a história política que acontece pelo mundo todo, ao longe, mas que o toca tão de perto, chegando-lhe por esses jornais que ele escruta, recorta e recompõe a cada dia, obstinadamente.

Foi dito, muitas vezes, que o título *Arbeitsjournal* havia sido escolhido por Helene Weigel, a companheira de Brecht, para acentuar seu caráter literário e justificar o desaparecimento de certos elementos mais privados – de ordem sexual ou sentimental – tais como as viagens do escritor com Ruth Berlau, entre 1942 e 1947.[29] Mas aí talvez não esteja o essencial. A noção de *Arbeitsjournal* justifica-se plenamente, com efeito, se levarmos em conta o verdadeiro "trabalho" – no sentido artesanal, artístico, conceitual, até mesmo no sentido psíquico e freudiano do termo – que se manifesta nessa obra extraordinária. É um diário em que se constroem juntas, ainda que para se contradizerem, todas as dimensões do pensamento brechtiano. É um *work in progress* permanente; é um *working progress* da reflexão e da imaginação, da pesquisa e da descoberta, da escritura e da imagem.

Todas as acepções do "diário" estão aqui copresentes até em sua concorrência: por um lado, os *Tageblatt*, *Zeitung* ou *Anzeiger*, o cotidiano de informação, tudo o que reunia, talvez, no espírito de Brecht, esta mesma palavra *Journal*.[30] Assim, o canteiro de obra da escritura, desdobrado pelo dramaturgo, entre 1938 e 1955 – ou seja, principalmente nos anos de exílio –, ultrapassa de longe os limites concedidos ao diário íntimo na sua prática romântica e moderna: contra a interpretação tradicional de Ralph-Rainer Wuthenow, por exemplo, Jacques Le Rider considerou o *Arbeitsjournal* de Brecht sob o ângulo de uma firme "vontade de renovação da forma tradicional do diário".[31]

Brecht, é verdade, praticou uma escritura de diário íntimo no sentido estrito do termo.[32] Entretanto, o *Arbeitsjournal* põe em jogo outra coisa: ele não cessa de confrontar as histórias de um sujeito (histórias minúsculas, afinal) com a história do mundo

inteiro (a história com H maiúsculo). Enfoca, de imediato, como muitas outras obras de Brecht, o problema da *historicidade*, no horizonte de toda questão de *intimidade* e de toda questão de *atualidade*.[33] Mas não deixa de romper com a estrita cronologia, por meio de uma rede de anacronismos tirados de suas próprias montagens ou construções de hipóteses. Ele pertence, sobretudo, a esse gênero essencialmente moderno que poderíamos chamar "diário do pensamento", que encontramos em Nietzsche, Aby Warburg, Hofmannsthal, Karl Krauss, Franz Kafka, Hermann Broch, Ludwing Wittgenstein ou então Robert Musil, à espera de Hannah Arendt, por exemplo.[34] Esse tipo de diário se parece menos com uma crônica dos dias que passam – com sua cota de histórias e de sensações concomitantes – do que com um ateliê provisoriamente em desordem, ou com uma sala de montagem na qual se fomenta e se reflete não menos que a obra toda de um escritor.

Estamos longe do "diário de tagarelice onde o Eu se expande e se consola"; estamos longe da armadilha tão frequentemente armada pela forma do diário íntimo, essa forma "aparentemente tão fácil, tão complacente e, às vezes, tão desagradável pela prazerosa ruminação de si mesmo" que ela mantém, graças à escritura ou à obra como tais.[35] Se o *Journal* de Kafka, essa montagem de notas e de pensamentos, de esboços e de imagens, pareceu *tão* exemplar aos olhos de Maurice Blanchot, é que ele conseguia *escrever-se* para além de toda consignação factual, toda descrição anedótica, capaz como era de romper o laço unindo a palavra ao Eu que nela se exprime. Nessas condições, o verdadeiro escritor "não pode manter senão o diário da obra que não escreve", não escreverá nunca ou ainda não escreveu.[36] É o que Michel Foucault chamará mais tarde o trabalho das *hyponêmata* – "antologia de coisas lidas e ouvidas e suporte dos exercícios de pensamento (...) pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido" – na escritura de si.[37] O que Gilles Deleuze chamará, por sua vez, uma escritura da *singularidade impessoal*:

Escrever não é contar suas lembranças, suas viagens, seus amores e seus lutos, seus sonhos e seus fantasmas. (...) A literatura segue a via inversa, e não se realiza senão descobrindo, sob pessoas aparentes, a potência de um impessoal que não é em absoluto uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: (...) a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos despoja do poder de dizer Eu.[38]

Brecht já escrevia isso a seu modo em seu *Journal de travail*, na data de 24 de abril de 1941:

Se estes cadernos contêm tão poucas coisas privadas, não é somente porque eu mesmo me interesso muito pouco pelas coisas privadas (para as quais, aliás, não disponho de um modo de representação que me satisfaça), é ainda, e, sobretudo, porque *a priori* eu esperava dever lhes fazer transpor um número incalculável de fronteiras de toda natureza. Este último pensamento me impede de escolher outros temas que não literários.[39]

O *Arbeitsjournal* propõe-se, antes de tudo, a criar passagens, transpor fronteiras. Para quem era tão difícil obter um passaporte, não era vital pensar "fora de qualquer direito de alfândega", como Aby Warburg havia um dia exigido? O diário brechtiano do exílio será um exercício metódico da *liberdade de passagem*. No momento em que ele sofre o angustioso "tempo do entreguerras", em 1940, Bertolt Brecht se dá o poder do jogo, o poder de fazer relação, o poder do salto, do laço entre níveis de realidade que tudo parece opor. Em 17 de abril de 1940, ele anota sua partida de barco para a Finlândia "abandonando móveis, livros etc."; mas não se esquece de escrever um pequeno quarteto lírico para seu amigo pintor Hans Tombrock.[40] Em 29 e 30 de junho do mesmo ano, ele registra ao mesmo tempo sua dificuldade em obter um visto – uma vez que, então, "o solo torna-se violento" para ele e os seus – e sua impossibilidade de "terminar uma peça sem palco".[41] Em julho, ele anota que "muitos preveem

agora uma vitória do fascismo alemão, e por isso uma vitória do fascismo em toda a Europa (pelo menos)", ao mesmo tempo que observa, lá onde está, o quanto "as noites são claras e muito bonitas".[42] Enquanto em Londres "o incêndio se alastra", em 10 e 12 de setembro de 1940, ele reflete sobre o fato de que "nada é mais estranho à arte do que pretender fazer algo a partir de nada".[43] No dia 16, confia a seu *Journal de travail*:

> Seria terrivelmente difícil descrever meu estado de alma, quando, depois de ter acompanhado a batalha da Inglaterra, pelo rádio e pela medíocre imprensa finlandesa-sueca, escrevi *Puntila*. Esse fenômeno moral explica igualmente que tais guerras possam existir e que o trabalho literário possa continuar. *Puntila* não me concerne em quase nada, a guerra menos ainda; posso escrever quase tudo sobre *Puntila*, nada sobre a guerra. Não penso somente no direito de escrever, penso realmente também na "capacidade" de escrever. É interessante ver como a literatura é relegada, enquanto práxis, a tal distância dos acontecimentos dos quais tudo depende.[44]

GUERRA

O *Journal de travail* é um diário de guerra, com todas as dificuldades que isso supõe. Não é em absoluto um "livro sobre nada" como Gerard Genette pôde dizer do gênero "diário" em geral.[45] Se a "consciência de si" é aí constantemente obrigatória, nem por isso a pura relação de si a si mesmo é aí visada, como dizia Georges Poulet do diário romântico.[46] Se a intimidade aí se exprime, não é tampouco que ela procure seu "refúgio matricial": ao contrário, ela não procura senão uma "forma aberta" capaz de romper as barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o resto.[47] Se há mesmo uma "gênese de si" no trabalho,[48] esta não procura "descer na intimidade do indivíduo", como escreve Pierre Pachet, senão "para separá-lo de si mesmo, para colocá-lo em relação consigo mesmo por meio

do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem".[49]

Mas Brecht enuncia também os obstáculos consideráveis a tal empresa: nesse momento de sua vida, na posição de exilado, sua literatura não lhe "diz respeito em quase nada", ali onde ele pode "escrever quase tudo" sobre ela, ao passo que a guerra, que lhe diz respeito em quase "tudo", parece escapar à sua, entretanto, vital "capacidade de escrever". Havia muito tempo, no entanto, que Brecht havia feito da guerra um desafio de escritura e de explicação fundamental para a atividade artística em geral: "Mostrai preferencialmente em vossos quadros como, para nossos contemporâneos, o homem é um lobo para o homem", pedia ele, por exemplo, aos pintores abstratos de antes da guerra.[50] Seguindo a grande lição de Georg Simmel, sobre as relações intrínsecas entre *conflito e modernidade* – ali onde a "tragédia da cultura" devia tomar sua última forma na guerra –,[51] Brecht fez das "desordens do mundo", em geral, e da guerra, em particular, o assunto por excelência de toda atividade de arte, seja antiga ou contemporânea:

> A desordem do mundo, eis o assunto da arte. Impossível afirmar que sem desordem não haveria arte, e tampouco que poderia haver uma: não conhecemos mundo que não seja desordem. Ainda que as universidades nos sussurrem, a respeito da harmonia grega, o mundo de Ésquilo era repleto de lutas e de terror, tanto quanto o de Shakespeare e o de Homero, de Dante e de Cervantes, de Voltaire e de Goethe. Por mais pacífico que pareça o relatório que dele se fazia, ele fala de guerras, e quando a arte faz as pazes com o mundo, ela sempre assinala essa paz num mundo em guerra.[52]

É terrivelmente difícil apresentar claramente a que estamos nós mesmos direta e vitalmente expostos. Como escrever o que sofremos, como construir um *lógos* – ou se fazer uma categoria de espécie, uma ideia, um *eidos* – com seu próprio *páthos* do momento? Diante dos constrangimentos ligados à sua situação,

mas confrontado às exigências intelectuais, éticas e políticas, de *tomar posição* apesar de tudo, Brecht terá, espontaneamente, seguido o preceito wittgensteiniano, segundo o qual aquilo que não se pode dizer ou demonstrar deve ser mostrado. Renunciava assim ao valor discursivo, dedutivo ou demonstrativo da *exposição* – quando expor significa explicar, elucidar, narrar em boa ordem – para desenvolver mais livremente o valor icônico, tabular e mostrativo. Eis por que seu *Journal de travail* aparece como uma gigantesca *montagem de textos* dos mais diversos status, e de *imagens* igualmente heterogêneas que ele recorta e cola, aqui e ali, no corpo ou na corrente de seu pensamento associativo.

Imagens de todos os tipos: reproduções de obras de arte, rostos de seus amigos, esquemas científicos, cadáveres de soldados nos campos de batalha, retratos de dirigentes políticos, estatísticas, cidades em ruínas, cenas da vida cotidiana, naturezas mortas, gráficos econômicos, paisagens, obras de arte depredadas pela violência militar... Com essa heterogeneidade muito calculada, frequentemente extraída da imprensa ilustrada da época, Brecht alcança a arte da fotomontagem, mas segundo uma economia que permanece a do livro, em algum lugar entre a montagem tabular e a montagem narrativa própria à estruturação cronológica de seu diário. Pensamos evidentemente em certos empreendimentos literários que Brecht conhecia desde os anos de 1920, tais como *Nadja*, de André Breton;[53] ou mais próximo do escritor alemão, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, a partir do qual Walter Benjamin havia analisado a "crise do romance" em termos da defesa de uma *escritura da montagem documental* – "a verdadeira montagem parte do documento" – lá onde a fotografia achava-se investida de uma verdadeira *potência épica*.[54]

Eis o que evidentemente serviria aos desafios épicos e realistas de Bertolt Brecht. A arte "mais avançada", diz ele, não é a da autonomização abstrata dos meios formais, mas, ao contrário, aquela que se baseia "na questão do referente histórico", em

processos que ele chama, em seu diário, "via da profanação e da desculturação, da secularização da arte".[55] Daí o avançar; daí a "exposição de documentos" na trama formal de suas construções literárias. O teorema de Pitágoras exprime-se certamente numa escritura algorítmica, mas a simples imagem de sua aplicação – um desenho que Brecht reproduz no *Arbeitsjournal*, na data de 16 de maio de 1942 – expõe o teorema ao mesmo tempo como uma iniciação pedagógica e uma prática concreta.[56] É bom ler a obra *Warum Krieg?*, publicada em 1933, por Albert Einstein e Sigmund Freud, mas é igualmente eficaz, em certo sentido, ler da mesma maneira o *Manuel de guerre* do exército alemão, cujo efeito será "surpreendentemente forte" e mesmo "agressivamente magistral"... com a condição de ser lido nos Estados Unidos por comediantes judeus e para um público de exilados.[57] Em 1926, em resposta a uma pesquisa literária sobre "os melhores livros do ano", Brecht fez o elogio – rangendo os dentes, é claro – de uma antologia que usava documentos fotográficos sobre a Grande Guerra, intitulada *Krieg dem Kriege*!

> Pelo preço de um disco de canções de Natal, pode-se comprar para seus filhos este monstruoso livro de imagens que se chama *Guerre à la guerre*: são documentos fotográficos que mostram um retrato bem-sucedido da humanidade.[58]

Provavelmente porque uma grande parte de sua escritura era destinada a uma exposição sobre a cena teatral, Brecht manifesta, por todo lado em sua obra, um incrível *Schaukraft* ou "poder do olhar". Em seu exemplar da Bíblia, traduzida por Martinho Lutero, achou bom colar surpreendentes fotografias: estátua do Extremo Oriente ou carro de corrida, por exemplo.[59] Ele havia reunido toda uma iconografia em torno de Bruegel o Velho, pintor que admirava particularmente e lhe inspirava até em suas encenações.[60] Colecionava os retratos de criminosos mafiosos e, na mesma categoria de ideias, as imagens de dignatários nazistas.[61] Estudava a arte asiática e os gestos de atores chineses.[62]

Faz de sua própria casa, em Berlim, a exposição permanente de um "teatro da pobreza", onde os objetos mais humildes coabitam com retratos de filósofos marxistas e antigas máscaras do teatro Nô.[63]

Brecht compunha álbuns, dossiês fotográficos sobre a história contemporânea, assim como as encenações de suas próprias peças – os fascinantes *Modellbücher*, de *Antigone*, em 1948, ou *Mutter Courage*, em 1949 –, em geral com a ajuda de Ruth Berlau, sua amiga fotógrafa.[64] Ele gostava de refletir sobre a "força mágica" das gravuras magdalenianas; a multiplicação dos pontos de vista na pintura chinesa; o desmantelamento das formas na *Guernica* de Picasso; a natureza lírica ou experimental das imagens da imprensa, quando se sabe destacá-las de seu sistema discursivo e ideológico.[65] Enfim, se ele nunca trabalhava sem tomar posição, nunca tomava posição sem procurar saber, nunca procurava saber sem ter aos olhos os documentos que lhe pareciam apropriados. Mas não via nada sem *desconstruir* e depois *remontar*, por conta própria, a fim de melhor *expô-la*, a matéria visual que havia escolhido examinar.

DOCUMENTO

O "poder do olhar", em Brecht, acompanha-se estranhamente de uma tonalidade inquieta, sombria, muitas vezes pessimista. Algo como uma dor moral que vem muitas vezes atravessar, até mesmo contradizer, seus protestos, suas esperanças, seus apelos enérgicos à luta política. Há, algumas vezes, *lamento* em sua maneira de encarar os documentos visuais da história contemporânea, que ele recorta e cola nas folhas de seu *Journal de travail*. Isso é particularmente sensível no próprio momento em que a vitória dos Aliados sobre a Alemanha nazista parece assegurada. Em 10 de março de 1945, parece abatido diante das "assustadoras reportagens da imprensa vindas da Alemanha", porque não vê aí senão "ruínas e nenhum sinal de vida dos operários".[66] Vê-se surpreendemente silencioso, como que privado de suas palavras,

ou de suas explicações políticas sobre a descoberta dos campos de concentração e de extermínio. A respeito de Hiroshima, em 10 de setembro de 1945, ele fala de "vitória envenenada".[67] Em 20 de março de 1947, faz a conta dos 15 milhões de mortos, com o apoio de um mapa geográfico (Figura 2).[68] Em 5 de janeiro de 1948, repensa o processo de Nuremberg: "Novamente impõe-se a impressão de que esse amontoado de realidades, unicamente por sua amplidão, desafia o julgamento racional ou moral."[69]

Figura 2 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 20 fev. 1947: "Quinze milhões de mortos marcam a rota dos nazistas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/32).

De volta a Berlim, anota, em 23 de outubro de 1948: "Os escombros me impressionam menos que o pensamento de tudo o que essas pessoas tiveram de fazer para contribuir com a destruição da cidade."[70] Em 6 de novembro, olha tristemente as pessoas "com camisas remendadas, a tez cinza", e, dois dias mais tarde, seu amigo Erich lhe aparece "muito envelhecido, mas os olhos ainda reconhecíveis", ao passo que "sua cabeça parece uma cabeça de morto".[71] Ele mesmo anota, em 25 de novembro, que se fez arrancar 11 dentes ao mesmo tempo.[72] Conclusão bastante

desesperada, em 9 de dezembro: "Por toda parte, nessa grande cidade, onde tudo está sempre em movimento, embora tudo tenha tão pouco e tão provisoriamente evoluído, percebe-se a nova miséria alemã, ou seja, que nada está liquidado (*nichts erledigt*) ao passo que tudo já está quase deteriorado (*alles Kaputt*)."[73]

Ganhou-se a guerra contra o fascismo alemão, mas é uma "nova miséria" que se instala doravante no mundo. A exploração do homem pelo homem não diminuiu em nada, todos parecem esgotados por alguma revolução. As grandes potências instalaram-se uma diante da outra, em dois "blocos" que se entregam, doravante, à sua "guerra fria". Em 1955, enquanto Edward Steichen fazia circular em todo o mundo ocidental sua grande exposição de fotografias intitulada *The family of man* – trata-se de uma montagem complexa, na qual se confrontam ostensivamente as imagens da guerra e as da paz –,[74] Bertolt Brecht publica em Berlim Oriental, aos cuidados das edições Eulenspiegel, uma espécie de álbum fotográfico da guerra, intitulado *Kriegsfibel*, isto é, *ABC* ou *Abécédaire de la guerre*.[75]

É um livro estranho e fascinante, muitas vezes esquecido nas biografias e bibliografias brechtianas.[76] Ele parece começar – ou recomeçar, partir de novo de A a Z – ali exatamente, em 1955, quando termina o *Journal de travail*, do qual poderia ser considerado um prolongamento ao mesmo tempo lírico e fotográfico. Sua estrutura geral parece seguir o desenrolar cronológico da Segunda Guerra Mundial – guerra da Espanha, guerra de conquista na Europa, denúncia dos principais responsáveis nazistas, extensão imperialista da guerra, contraofensiva dos Aliados, volta dos prisioneiros –, embora a montagem seja, em detalhe, muito mais complexa e sutil. Pode-se dizer que sua composição começou em 1940, precisamente na época em que Brecht confiava a seu *Journal de travail* que, no "tempo do entreguerras", imposto pelo exílio, ele só servia para recortar imagens de imprensa e compor alguns "pequenos epigramas" de quatro versos.[77]

Uma primeira versão foi terminada em 1944-1945, quando Brecht encontrava-se ainda nos Estados Unidos: ela foi oferecida pelo dramaturgo a seu amigo Karl Korsch, e se encontra, ainda hoje, nos arquivos legados por este à biblioteca Houghton, de Harvard.[78] Três outras versões terão se seguido – a terceira sendo aquela impressa em Berlim Oriental, compreendendo 69 pranchas – à espera de que 20 pranchas suplementares, censuradas em 1955, sejam publicadas em 1985 por Klaus Schuffels, depois, em 1994, pela edição Eulenspiegel.[79] Brecht precisará, então, de uma dezena de anos – marcados por peripécias e obstáculos de todos os tipos – antes de ver publicado seu álbum fotográfico composto no exílio. A *Kriegsfibel* foi recusada em 1948 pelo editor Kurt Desch. Em 1950, as edições *Volk und Welt* submeteram o projeto a uma perícia que chegou à conclusão: "Totalmente inapropriado." Brecht tentou responder a cada uma das críticas ideológicas que lhe foram dirigidas, mas em vão.[80]

Ele teve de esperar o outono de 1954 antes de assinar um contrato com a editora Eulenspiegel. Mas o Ofício para a Literatura de Berlim Oriental recusou-lhe o *imprimatur*, alegando que sua obra manifestava demasiadas "tendências pacifistas". Tendo recebido o prêmio Stalin pela paz, em dezembro de 1954, Brecht encontrou-se então em posição de outorgar a si mesmo o dito *imprimatur*, única maneira de contornar a rejeição de seu livro, aceitando autocensurar certo número de pranchas do projeto inicial, e comprometer-se a dar sequência à sua obra com um segundo volume menos violento, destinado a fazer o elogio mais direto à sociedade comunista.[81] O livro foi vendido mediocremente, deixando em Brecht, pouco antes de sua morte, a impressão dolorosa de que o público alemão cultivava um "recalque insensato de todos os fatos e julgamentos referentes ao período hitleriano e à guerra".[82]

Uma vez mais, o "poder do olhar" que emana desse álbum de imagens – estas são um pouco para Brecht o que os *Désastres de la guerre* foram para Goya, também ele tão mal compreendido e

censurado em seu tempo – não se fazia, talvez, sem a dor moral daquele que constata que, afinal, os sobreviventes de uma guerra dispõem-se a esquecer bem depressa aquilo a que devem sua sobrevivência e seu estado de paz, ainda que relativo. O *ABC de la guerre* não é senão um ABC, uma obra elementar de memória visual: é ainda preciso abri-la e afrontar as imagens para que seu trabalho de anamnese tenha alguma chance de nos atingir.

LEGIBILIDADE

Como muitas obras de Brecht, a *Kriegsfibel* é também o resultado de um trabalho coletivo. A maquete foi confiada a Peter Palitzsch, os breves comentários dos documentos fotográficos foram redigidos por Günter Kunert e Heins Seydel. Mas foi, sobretudo, a Ruth Berlau que o dramaturgo confiou o essencial da forma, assim como a própria apresentação da obra. Ruth Berlau colaborava estreitamente com Brecht em suas pesquisas iconográficas; ela assumia, ainda, o aspecto técnico das reproduções do álbum. A edição de 1955 está assinalada como de sua responsabilidade. Os dois textos que ela redigiu – um curto prefácio ao livro e um texto mais longo impresso nas duas orelhas da cobertura da capa – evocam primeiro a situação de Brecht no exílio, "trabalhando e esperando, até que deva refazer suas malas e fugir para mais longe".[83] Depois, ela dá o sentido de tal *posição*, afirmando que um homem no exílio é sempre um homem à espreita, seu modo de *observação* dando-lhe, quando possui imaginação de escritor ou de pensador, a capacidade de "prever tantas coisas" para além da atualidade do momento que está vivendo.

Ora, essa *previsão* não tem nada da pura palavra profética: ela pede uma técnica, que é a da *montagem*. "Eu o vi muitas vezes, diz ela sobre Brecht, com tesoura e cola na mão. O que vemos aqui é o resultado desses 'recortes' do poeta: imagens de guerra."[84] Por que imagens? Porque para saber é preciso saber ver. Porque "um documento é mais difícil de negar" que um

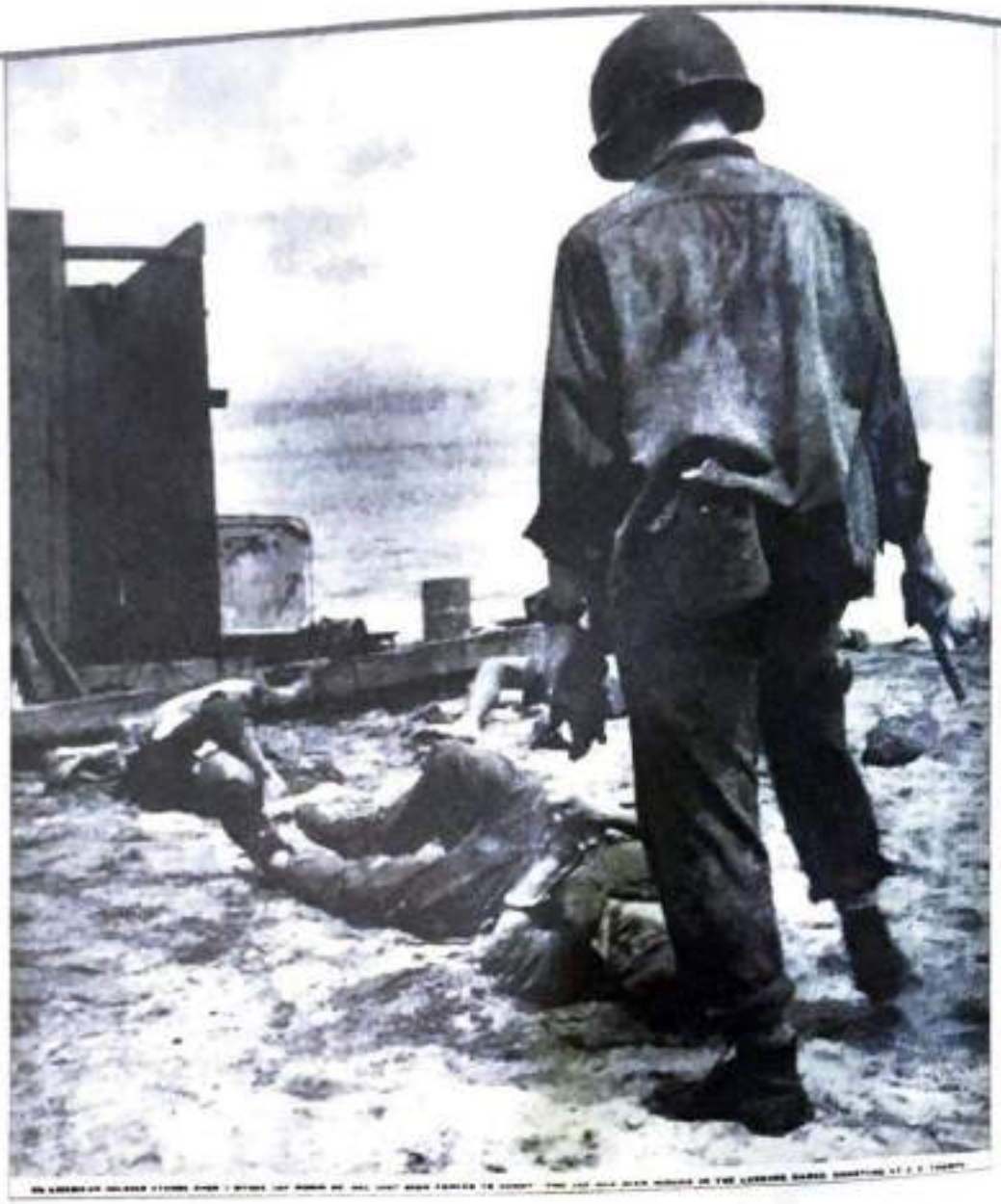
discurso de opinião. Brecht, escreve Ruth Berlau, "havia colado nas grossas traves de seu cômodo de trabalho esta sentença: A verdade é concreta (*Die Wahrheit ist konkret*)".[85] Mas por que foi preciso recortar essas imagens e remontá-las numa outra ordem, isto é, deslocá-las para outro nível de inteligibilidade, de legibilidade? Porque um documento guarda pelo menos duas verdades, das quais a primeira é sempre insuficiente, por exemplo: quando

> um militar americano ergue-se perto do cadáver do soldado japonês (na prancha 47) (Figura 3), o espectador vê o triunfo sobre o Japão, aliado de Hitler. Mas a fotografia contém ainda outra verdade mais profunda: o militar americano é o instrumento de uma potência colonial em luta contra uma outra potência colonial.[86]

A fotografia *documenta*, certamente, um momento na história da guerra do Pacífico, mas uma vez montada com as outras – e com o texto que a acompanha –, Berlau oferece ainda uma indicação preciosa sobre o projeto fundamental da *Kriegsfibel*: se *ver* nos permite *saber*, e até mesmo *prever* algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da *memória*. É o que enuncia claramente o curto prefácio da obra:

> Por que apresentar justamente agora essas imagens sombrias (*diese düsteren Bilder*) a nossos operários da indústria nacionalizada, a nossos camponeses cooperativos, a nossos intelectuais construtores, e por que, enfim, à nossa juventude que já desfruta das primeiras cotas da felicidade?
>
> Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar. Este livro quer ensinar a arte de ler as imagens (*diese Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen*). O não iniciado decifra tão dificilmente uma imagem quanto um hieróglifo. A vasta ignorância das realidades sociais, que o capitalismo mantém com cuidado e brutalidade, transforma milhares

de fotos publicadas nos ilustrados em verdadeiras tábuas de hieróglifos, inacessíveis ao leitor que não duvida de nada.[87]



Se havia avermelhado de sangue uma praia / Que não pertencia a nenhum dos dois. / Se viram forçados, dizem, a se matar assim. / Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?

Figura 3 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 47: "Soldado americano diante de um soldado japonês morrendo, que ele acaba de ser obrigado a abater. O japonês, oculto atrás da barca, atirava sobre as tropas americanas."

"Alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar": isso significa que uma política do presente, ainda que seja construção do futuro, não poderia desconsiderar o passado que ela repete ou

recalca (os dois muitas vezes juntos). Ora, as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais. O projeto da *Kriegsfibel* assemelha-se a uma dupla propedêutica: "ler o tempo e ler as imagens", em que o tempo tem alguma chance de ser decifrado. Ruth Berlau certamente se engana quando faz do capitalismo o único instrumento político capaz de obscurecer o tempo e as imagens (ela escreve essas frases numa época e num contexto stalinista de mentiras políticas e obscurantismo específicos). Mas a aposta que ela joga em *Kriegsfibel* não é menos atual, enquanto repete uma exigência já expressa – entre outros – por László Moholy-Nagy, Bertolt Brecht e Walter Benjamin, na época de Weimar.

Em 1927, com efeito, Moholy-Nagy escrevia, na sequência de *Malerei Fotofrafie Film*, que "o analfabeto do futuro não será o iletrado, mas o ignorante em matéria de fotografia".[88] Brecht retomou essa ideia em 1930, numa frase famosa que exprimia a complexidade de toda *legibilidade das imagens*, ainda que documentária: "Mais que nunca, o simples fato de 'oferecer a realidade' não diz algo sobre essa realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da A.E.G. não ensina praticamente nada sobre essas instituições."[89] Um ano mais tarde, Benjamin dialetizava em sua "Pequena história da fotografia", as "injunções contidas na autenticidade da fotografia. Nem sempre se conseguirá elucidá-las pela prática da reportagem, cujos clichês visuais não têm outro efeito senão suscitar por associações clichês linguísticos naquele que a olha."[90]As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de *lê-las*, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos "clichês linguísticos" que elas suscitam enquanto "clichês visuais".

Eis por que Bertolt Brecht *recortou* em seu material visual, eis por que ajuntou às imagens um comentário paradoxal, pois que poético – um epigrama de quatro versos abaixo de cada

prancha – e que desconstrói sua evidência visível ou sua estereotipia. Não se pode, então, compreender a *tomada de posição* política assumida por Brecht em relação à guerra,[91] sem analisar a montagem ou a *recomposição formal* que ele efetua a partir de sua massa documentária, numa "incomparável iniciação à visão complexa" da história, como bem disse Philippe Ivernel.[92] Eis como a *Kriegsfibel* torna-se também essa "linguagem em imagem do acontecimento", procedendo por montagem e "retomada de imagens" que antecedem estranhamente, isso dito por nossa própria contemporaneidade, certas obras de montagem histórica tais como as *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard,[93] ou ainda as *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, de Harun Farocki. Essa é uma maneira de dizer que Brecht interroga também, em seu abecedário ilustrado, nossa própria capacidade de saber ver, hoje, os documentos de nossa sombria história.

2. A DISPOSIÇÃO ÀS COISAS
Observar a estranheza

LEGENDA

Basta abrir a *Kriegsfibel*, percorrer com o olhar suas pranchas negras perfuradas de terríveis imagens para, de repente, sentir-se perplexo pelo fato de que cada realidade documentada, em sua própria crueldade, muitas vezes em sua frieza, seja acompanhada de um pequeno poema lírico, quatro versos de cada vez, vindo como que de um outro mundo ou de um outro tempo. Assim, a prancha onde se vê o militar americano "diante de um soldado japonês moribundo, que acaba de ser obrigado a abater", como indica a legenda original que Brecht quis preservar no seu recorte (Figura 3), essa prancha é sublinhada, ou melhor, *sublegendada por um poema*. Ei-lo:

> Se havia avermelhado de sangue uma praia
> Que não pertencia a nenhum dos dois.
> Se viram forçados, dizem, a se matar assim.
> Seja, seja. Mas ainda se pergunta: por quem?[1]

Com esse poema, eleva-se uma voz no deserto de morte que a imagem nos apresenta. Com ele levanta-se, também, uma dúvida terrível quanto à nossa maneira de olhar a imagem. Percebe-se que a própria prancha tornou-se o teatro de um encontro entre três espaços ou três temporalidades heterogêneas: o primeiro espaço-tempo é o do acontecimento que, num dia de 1943, pôs

um japonês – mas observa-se que há pelo menos dois outros cadáveres nessa bela praia do Pacífico – à mercê do soldado americano. O segundo é o da loja para a qual o fotógrafo trabalhava, e na qual o tratamento da imagem acompanha outra atividade de propaganda (sensível na indicação, inverificável, de que o americano só matou o japonês em legítima defesa: "O japonês atrás da barca atirava sobre as tropas americanas"). O terceiro teatro de operações é o que Brecht organiza por conta própria: é o espaço negro da própria prancha, de onde surge, contrapondo-se à imagem, como nos cartões dos antigos filmes mudos, o texto do poema.

Uma dialética está, assim, em ação. Ela impede de ler o poema de Brecht independentemente da imagem que ele comenta, ou a qual ele parece mesmo "responder".[2] Reciprocamente, essa dialética impede que, ao ler a legenda "original", possamos estar informados, uma vez por todas, sobre o que a fotografia representa. Ela introduz, por esse fato, uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, por isso, seu valor documental seja contestado. Em termos políticos, a atitude de Brecht depende, também ela, de uma *posição dialética*: era necessário que a América combatesse a expansão do fascismo; era fatal que essa operação servisse a suas próprias estratégias de expansão enquanto potência imperialista.

Dialética é também a maneira pela qual Brecht aborda, no plano do *médium*, sua história contemporânea, sua atualidade mais ardente: nada mais "imediato", aparentemente, que esse documento da guerra do Pacífico, extraído da imprensa do dia (o *Journal de travail*, na mesma época, reúne outras imagens sobre as batalhas do fronte russo ou da África do Norte, os bombardeios da Alemanha ou as desgraças do poder de Mussolini).[3] Mas é justamente por uma "mediação" muito complexa que Brecht dará forma a todo esse material: recursos à reminiscência, montagens temporais, desvios estilísticos. Em primeiro lugar, as imagens da guerra despertam nele a reminiscência muito precisa de suas próprias experiências vividas durante a Primeira Guerra

Mundial. Não somente Brecht conheceu as iconografias penosas publicadas sobre esse tema – entre as quais a obra de Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, e sua antítese guerreira defendida por Ernst Jünger, *Das Antlitz des Weltkrieges* –,[4] mas ele terá ainda experimentado diretamente, como confia a seu amigo Trétiakov, como na guerra "remendam-se os homens a toda pressa, para enviá-los ao combate o mais depressa possível":

> Fiz estudos em medicina. Muito jovem, fui mobilizado e designado a um hospital. Enfaixava as feridas, passava iodo, administrava lavagens e fazia transfusões de sangue. Se o médico me tivesse ordenado: "Brecht, corte esta perna", eu lhe teria respondido: "Às suas ordens, vossa senhoria" e teria cortado a perna. Se ele me dissesse: "Brecht, perfure", eu teria aberto o crânio e atingido o cérebro. Vi como se remendava os homens a toda pressa para enviá-los ao combate o mais depressa possível.[5]

Essa experiência, seguida de dúvidas profundas, de revoltas e de tomadas de posição políticas, acabou por despertar em Brecht uma reflexão de ironia sombria cuja força profética deixa, hoje, algo de pensativo:

> A Alemanha é o país dos poetas e dos pensadores, *Denker und Dichter*, costuma-se dizer. Teria sido preciso dizer, há muito tempo, que a Alemanha é o país dos pensadores e dos carrascos, *Denker und Henker*. (...) Eu proponho [aliás] substituir na fórmula a palavra *Denker* por *Denke*. Denke é o nome de um criminoso que matava as pessoas para utilizar seus cadáveres. Com a gordura dos mortos, fazia sabão; com suas carnes, conservas; com seus ossos, botões; e com sua pele, porta-moedas. Seu ofício tornou-se tão aperfeiçoado, que ficou extraordinariamente surpreendido ao ser preso e condenado à pena capital. Primeiro, não compreendia, em absoluto, por que, no fronte, podia-se sacrificar de maneira absurda e sem nenhuma utilização posterior, milhares de vidas humanas (...). Em seguida, por que esses

senhores do tribunal, procuradores e advogados, indignavam-se? Ele só trabalhara com pessoas de segunda ordem, dejetos, escórias de duas pernas. Ele nunca havia feito carteira com a pele de um general, nem sabão com a gordura de fabricante, nem botões com crânios de jornalistas. Suponho [pois] que os melhores homens da Alemanha, julgando Denke, não apreenderam em seu comportamento os traços profundos do gênio alemão.[6]

A ironia de Brecht se organiza de maneira quase milimétrica. Se ele rebaixa o "gênio alemão" dos poetas e dos pensadores ao exercício real dos carrascos e dos criminosos, deixa supor, ao mesmo tempo, que uma resposta *política* a essa situação viria restituir o sentido *poético* e *filosófico* de uma cultura feita de *Dichter* e de *Denker*. A maior estranheza – e poder – de seu *ABC de la guerre* consiste em estender um traço de união, rápido como um raio, entre imagens de crime e textos de poesia, nessa maneira que têm as coisas visíveis, na fotografia, de repentinamente "tomar a palavra" nos epigramas. Desde o início de seu *Journal de travail*, em 1939, a questão impunha-se a Brecht em termos muito próximos: como viver num estado de terror e continuar a "dar luxo à parábola" poética? Como justificar o pacto germano-soviético, e por que, nesse momento, voltar à *Pandora*, de Goethe? Como não ser imoral na sua poesia "quando a moral de uma sociedade torna-se (a esse ponto) associal?"[7]

EPIGRAMA

Se as imagens de guerra da *Kriegsfibel* provocam em Brecht um retorno aos horrores documentados da Primeira Grande Guerra técnica que obsedou sua juventude, os poemas, em relação a esses horrores, pertencem a uma *anamnese estilística* que, extraindo suas fontes da Antiguidade clássica, provocarão em cada prancha um surpreendente *conflito temporal*. Por que Brecht escolheu a forma do epigrama? Primeiro, porque sabia que os epigramas eram inscrições gravadas pelos gregos antigos

no mármore de seus sepulcros. É, assim, um estilo funerário por excelência, em que, aliás, o morto procura muitas vezes se dar *aos olhos* daquele que se detém diante de seu túmulo.[8] Em seguida, porque o epigrama só adquire sentido em seu *valor ético*: e acabou por designar toda poesia breve que faz papel de "sentença" moral.[9] Mais ainda, o epigrama tem a particularidade de manipular conjuntamente *simplicidade e variação*,[10] o que corresponde bem aos desafios formais inerentes à compilação de pranchas imaginada por Brecht. Enfim, por uma reviravolta de sentido, da qual as sobrevivências têm o segredo, o gênero do epigrama soube abrir caminho, com o riso e a *forma satírica*, assemelhando-se então a algo como um *Witz* moral, até mesmo político.[11]

A forma epigramática convinha tanto mais ao projeto de Brecht quanto supunha – já na Antiguidade, segundo o modelo de Martial, porém mais ainda na época renascentista e barroca – uma acuidade, uma "força de concentração" e um "caráter portável [que fazia dela] uma arma",[12] uma verdadeira *arma poética contra toda política das armas*. Mais ainda, Scaliger definiu o epigrama como uma *dialética breve* que se mantém "num poema contendo a simples indicação de uma coisa, pessoa, ação, ou deduzindo uma conclusão a partir de premissas, e isso pelo mais, pelo menos, pelo igual, pelo diferente, pelo contrário".[13] Na época da Luzes, esse valor dialético do epigrama será reelaborado por Lessing – que faz dele um processo poético de expectativa e esclarecimento, de significação suspensa e explicação ajuntadas –, *articulado* depois *à própria história* por Herder.[14]

Ao recolher essa grande tradição poética e ao refletir – como Benjamin ou Kracauer faziam, por seu turno – sobre as condições fotográficas da visibilidade da história no século XX, Bertolt Brecht acabou por construir essas pequenas máquinas dialéticas que são as pranchas da *Kriegsfibel*, formulando, para defini-las, um conceito poético novo, que ele chama, logicamente, a *fotoepigram*. É o que ele registra, sobretudo, em seu *Arbeitsjournal*, na

data de 20 de junho de 1944, quando a compilação das pranchas parece-lhe composta no essencial:

> Trabalho numa nova série de fotoepigramas (*Fotoepigramme*). Um exame rápido das antigas, em parte datadas dos primeiros tempos da guerra, revela que não tenho quase nada a eliminar (politicamente, absolutamente nada), uma excelente prova da validade da abordagem, visto o aspecto constantemente variável dessa guerra. Há agora mais sessenta quartetos, e (...) a obra oferece um resumo literário satisfatório sobre o tempo do exílio.[15]

Resumo poético de uma guerra "exposta" por um homem no exílio, a *Kriegsfibel* apresenta-se, assim, como uma travessia cronológica, deliberadamente *épica*, de todo esse período. Vê-se, primeiro, a guerra da Espanha, por meio do detalhe de uma praia basca e da praça da Catalunha, em Barcelona, ocupada pelo general Yagüe.[16] Vemos as colunas de blindados invadindo a Polônia, o incêndio do céu norueguês, a entrada das tropas alemãs nos Países Baixos, na Bélgica e na França.[17] Vemos Roubaix destruída, Paris sob a ocupação, um francês sendo fuzilado pelos nazistas.[18] Vemos como a guerra se estende, depois se globaliza: Londres, Liverpool, União Soviética, Lapônia, África do Norte, Líbia, África negra, Singapura, Sião, Nova Guiné e outras ilhas do Pacífico, Palestina, Sicília, Itália, Normandia, o fronte é outro...[19] Vemos, enfim, na Liberação, como os sobreviventes encontram suas casas devastadas ou experimentam a alegria de encontrar outros sobreviventes; como os prisioneiros alemães erram, exaustos, abatidos como fantasmas gelados; como tudo está destruído e como, no entanto, renova-se a alegria do retorno à vida.[20]

Mas muitos outros paradigmas atravessam essa crônica poético-documental. Brecht, primeiro, assume ostensivamente o sentido primitivo e *funerário* do epigrama: há, por toda parte, na *Kriegsfibel*, mortos que nos falam, túmulos que se dirigem a nós – ainda que nessa única indicação sobre um túmulo militar:

"Desconhecido" –, cruzes plantadas no chão, mas onde uma luva, deixada ali por inadvertência, levanta um dedo acusador para o céu (Figura 4)... E mesmo, visão lírica entre todas, simplesmente a superfície agitada do mar, de onde o epigrama faz surgir a voz de "oito mil" soldados mortos, engolidos nos combates navais entre a Alemanha e a Noruega (Figura 5).[21] Simetricamente, o sentido ético do epigrama ganha valor acusador, quando se trata de designar, para além da imagem dos soldados – alemães, russos, americanos, japoneses[22] –,seus chefes de guerra e, mais além ainda, os todo-poderosos, os políticos, os ditadores.[23] Não por acaso, são duas fotografias de Adolf Hitler que abrem e fecham a compilação de 1955, a segunda comentada por estes versos bem pouco triunfalistas:

> Isto aí é o que fatalmente um dia vai reger o mundo.
> Os povos se tornaram mestres nisso. Entretanto
> Gostaria que não triunfásseis de imediato:
> O ventre é ainda fecundo, de onde veio a coisa imunda.[24]

Há, nessa consciência funerária do mal político, um terceiro aspecto que parecerá, talvez, estranho ao leitor de Brecht: trata-se de um aspecto *empático*, para o qual contribui, em boa parte, os documentos, mas não somente. É a própria forma do epigrama que o inscreve, com efeito, na sua ficção primeira, a de nos colocar face a face com a história atroz de uma destruição organizada. A *Kriegsfibel* nos irá expor, assim, a tudo o que o homem sabe fazer em tempo de guerra: fechar os olhos do prisioneiro antes de fuzilá-lo; prender o suspeito atrás de arames farpados de um campo de concentração (Brecht escolhe aqui uma imagem de seu próprio amigo Lion Feuchtwanger, no campo francês dos Milles, perto de Nimes); fumar um cigarro diante do inimigo que se acabou de abater; acabar com os moribundos...[25] Brecht teve um cuidado particular em escolher imagens onde se veem os combatentes na nudez de sua vida, na sua desgraça, na sua fatiga: dormir em buracos que já parecem túmulos; confundir-se

com a terra de onde se atira como se pode; encontrar-se ferido, mutilado, cego; desabar de exaustão ou, mesmo, de loucura diante do desastre em torno.[26]

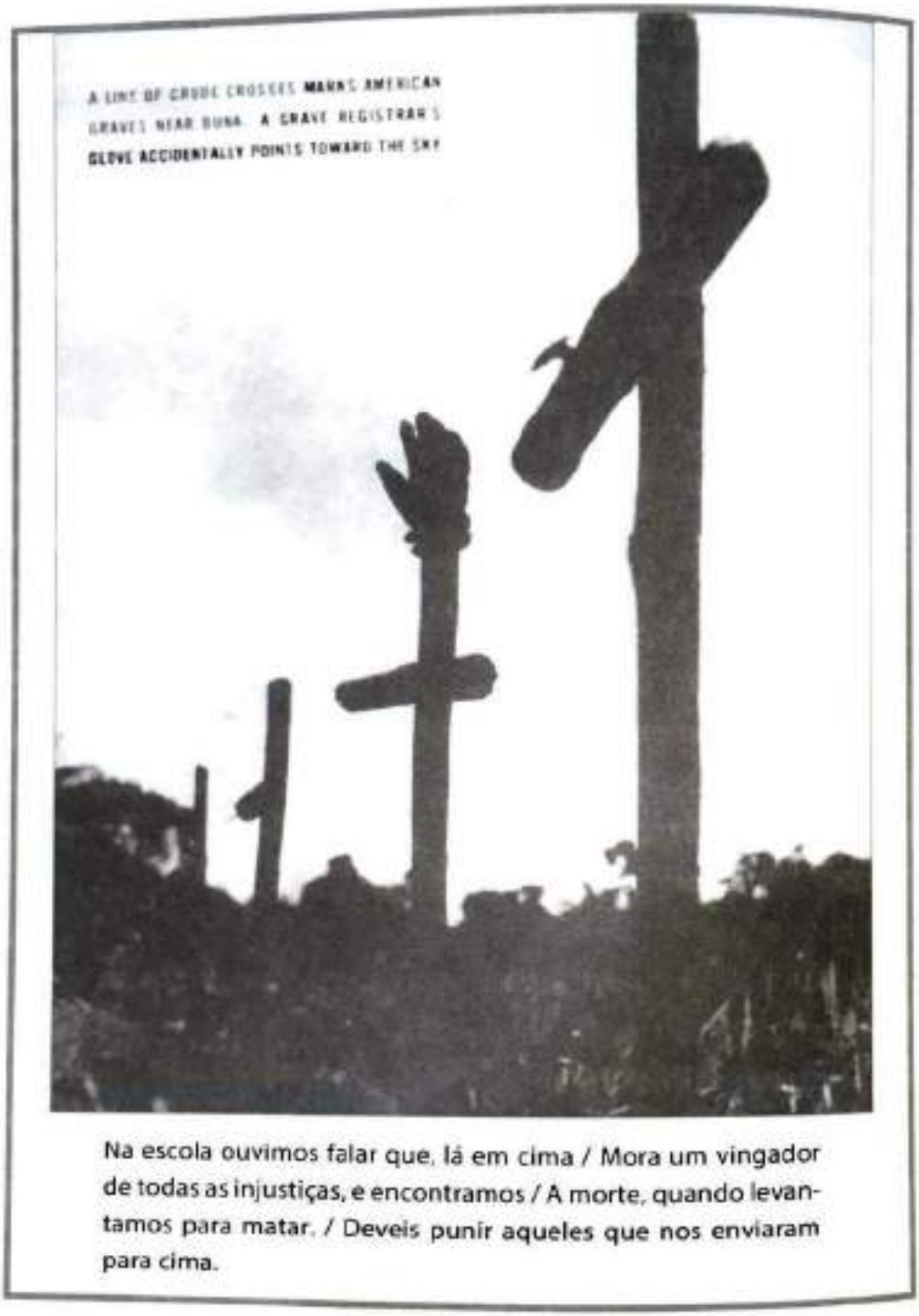


Figura 4 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 45: "[Nova Guiné, 1943]. Uma fila de cruzes grosseiras assinala os túmulos americanos perto de Buna. Uma luva esquecida por um empregado do estado civil aponta acidentalmente para o céu."

Estamos em oito mil no Kattegatt. / Fomos levados para lá em navios para animais. / Pescador, quando sua rede tiver capturado vários peixes. / Lembre-se de nós e deixe um escapar.

Figura 5 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 7: "A Dinamarca e a Noruega foram ocupadas pelas tropas alemãs em 9 de abril de 1940."

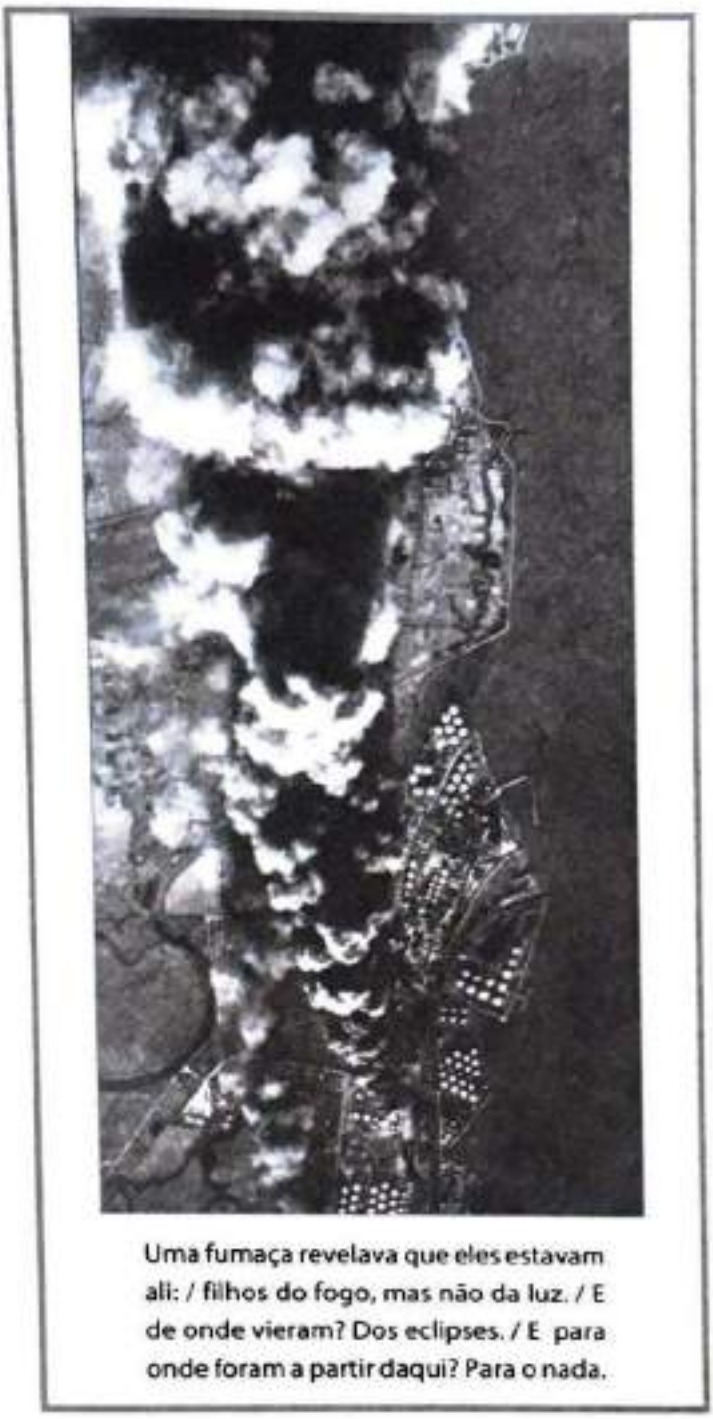
A empatia brechtiana culmina na visão dos civis: os desarmados, aqueles contra os quais é tão fácil e tão abjeto enfurecer-se. São, primeiro, os pobres: os operários explorados nas fábricas de armamento, a fim de que outros, em face, sejam dizimados; os moradores das cidades bombardeadas que perambulam, desvairados, nas ruínas fumegantes ou se enfiam nos subterrâneos do metrô; camponeses aos quais os vencedores distribuem

algum alimento de base, com a condição, é claro, de que eles colaborem.[27] Em seguida, são as mulheres que perderam tudo e que se lamentam desesperadamente sobre os corpos de seus próximos, em Singapura, na direção da Palestina ou no Leste, nas planícies devastadas da Rússia.[28] São, enfim, as crianças – a quem se dirige a *Kriegsfibel* –, crianças aterrorizadas de Londres e de outros lugares, crianças que se veem aqui maltratadas, famintas, feridas, doentes da guerra.[29]

POLARIDADE

De um autor tão dialético quanto Bertolt Brecht, deve-se esperar uma manipulação mais contrastante, senão conflituosa, de todo esse material histórico. Há lamento na *Kriegsfibel*, mas há igualmente frieza demonstrativa e, mesmo, ironia, humor acre. Este último aspecto constituiu o objeto das censuras ou autocensuras mais características da edição de 1955, na qual não se vê Hitler comer seu guisado, e sorrir gentilmente a uma velha senhora, ou então algumas atrizes americanas deixando-se cobrir o corpo, de maneira obscena, com decorações militares e selos a vender pelo esforço de guerra.[30] Aquém desse aspecto claramente *satírico* – inerente, também ele, à tradição epigramática –, Brecht não cessou, na *Kriegsfibel*, de tornar visíveis certas polaridades, certos conflitos estruturais, cuja lição política deduz-se de uma organização *espacial* da própria montagem.

As mais evidentes dessas polarizações são as do alto e do baixo, do construído e do destruído. Por exemplo, as pranchas 23 a 32 desenvolvem toda uma sequência sobre a espacialidade do poder, que se apreende sucessivamente nas imagens de Hitler fazendo um discurso numa fábrica de armamentos; de Goebbels e de Goering, confrontando suas estaturas de maus – tão miseráveis quanto temíveis – pequenos chefes; veem-se, em seguida, os três dignatários nazistas reunidos na ópera, levantando a cabeça como se dominassem, como diz o epigrama, a "magia enganadora do fogo" wagneriano; depois, é a chancelaria do Reich e sua arquitetura neoclássica; uma série de generais e marechais da



Uma fumaça revelava que eles estavam ali: / filhos do fogo, mas não da luz. / E de onde vieram? Dos eclipses. / E para onde foram a partir daqui? Para o nada.

Figura 6 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 21 (não comentada).

Wermacht; um documento sobre a Igreja alemã em tempos de guerra, e uma fábrica polonesa requisitada pelos nazistas.[31] Eis o poder fascista mostrado em seus espaços de funcionamento político, cultural, cultual, militar e industrial. Mas a prancha que fecha essa série mostra uma vista aérea de bombardeios, e a que a abre, uma mulher, vista do alto, errante entre os escombros de sua casa destruída.[32] Maneira de expor como certos espaços constroem certos poderes destinados a destruir outros espaços.

A guerra aérea – talvez por seu intenso desenvolvimento técnico entre 1939 e 1945, em todo caso por seu lado implacável em relação às populações civis – ocupa na *Kriegsfibel* um lugar característico. Fotos tiradas do alto mostram-nos as cidades no momento em que são destruídas, as explosões, as crateras e as nuvens de fumaça (Figura 6). Em seguida, nós nos aproximamos dos escombros e, depois, no chão, descobrimos, muitas vezes de baixo para cima, a população inquieta levantando os olhos para o céu; enfim, descobrimos os abrigos antiaéreos, os buracos, os subsolos onde cada um, bem ou mal, procura se proteger (Figura 7):[33]

> Era a época do alto e do baixo
> Em que o próprio céu foi conquistado, assim
> Alguns se levantam, outros povos rastejam
> Na terra e entretanto perecem.[34]

Algumas vezes, vemos os próprios soldados abrigados, enterrados, quase esmagados: por exemplo, quando estão aglutinados sob um trem, dormindo em buracos improvisados ou, então, já mortos, como o soldado de infantaria de Rommel, na Líbia, do qual não se vê mais que as duas pernas fora de sua trincheira, numa inversão sinistra – ou burlesca – de toda lógica espacial.[35] Simetricamente, Brecht dispôs em seu álbum uma série de fotografias, onde se veem as cabines dos bombardeiros, o equipamento surrealista dos pilotos em grande altitude ou os feéricos feixes da DCA (Figura 8)...[36] Enfim, ele nos mostra a interface de todo esse grande processo de destruição, ou seja, a produção industrial dos próprios armamentos:[37] veem-se, por exemplo, operários atarefados em torno de imensas chapas de ferro, enquanto o epigrama dialetiza em algumas palavras a bomba e a blindagem, a função de morte e a proteção da vida (Figura 9):

> O que fazeis, irmãos? – Um veículo blindado.
> E com estas placas, aqui ao lado?
> Bombas que perfuram as paredes blindadas.
> E por que tudo isso? – Para viver.[38]

Para não ser descoberto – / Pois nos ares brigavam os senhores – / O povo, com muito medo, se escondeu na terra, / Acompanhando, assim, as lutas deles de longe.

Figura 7 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 42: "Essa tailandesa (do Sião) espreita, do fundo de um abrigo antiaéreo improvisado, em Sichiengmai, um bombardeio americano vindo da Indochina para bombardear os casebres situados na fronteira."

Vejam esse diabo aqui, porém um pobre diabo! / "Fico rindo porque sei que outros choram. / Sou um mercador têxtil da cidade de Barmen / Mesmo se, agora, eu esteja viajando para a morte e a miséria."

Figura 8 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 18: "'Ela atingiu o objetivo.' O operador de metralhadora, que acaba de manobrar o mecanismo de disparo, alegra-se com a precisão das bombas."

"O que fazeis, irmãos?" – "Um veículo blindado." / "E com estas placas, aqui ao lado?" / "Bombas que perfuram as paredes blindadas." / "E por que tudo isso, irmãos?" – "Para viver."

Figura 9 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, prancha 2 (não comentada).

Viver para matar e matar para viver, morrer em todo caso: a *Kriegsfibel* seria o poema em imagens desse círculo infernal. Não nos admiramos que a dimensão *espacial* se acompanhe de uma dimensão *coisal*, que condena todo retrato, toda paisagem e toda cena de interior, em tempo de guerra, ao estatuto de natureza morta e, ousamos dizer, até mesmo, de *natureza morta funerária*. Estas últimas imagens foram também objeto de uma censura na edição de 1955. Mas Brecht insistia em mostrar que todas essas bombas e todas essas blindagens fabricadas por operários – por

verdadeiros prisioneiros escravos – acabarão, muitas vezes, por despedaçar os simples soldados, de modo que de tudo isso não ficam senão montes de capacetes jogados sobre o solo[39] (Figura 10). As chapas de aço tornadas armas ou blindagens não são mais que detritos informes, coisas inúteis e, doravante, privadas de sentido. Eis por que esse *ABC de la guerre* conclui-se, de maneira lógica, num catálogo de absurdidades das quais uma prancha – censurada em 1955 – apresenta toda a dimensão, assumindo sua função de "documento do não sentido": o encontro, sobre uma mesa qualquer, de um guarda-chuva e de duas muletas, de um pneu usado e de uma prótese de perna, de um moinho de café e de algumas granadas[40] (absurdidade suplementar em tempo de guerra: são frutos e não armas) (Figura 11).

Esses são os chapéus que nós pobres usávamos / E se você encontrar um em cima dos seixos / Oh, homem de Narvik, filho dos futuros tempos / Esclarecidos: aqui ajudamos a vencer.

Figura 10 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha A2 (não comentada).

Não que se tratasse ali de "documentos", no sentido em que Georges Bataille e Michel Leiris compreenderam essa palavra em 1929-1930. Brecht, em todo caso, não é um iconógrafo "surrealista". É a própria guerra, ele nos mostra, que desloca e ultrapassa

os limites do que nossa realidade significa habitualmente. Sua abordagem dos objetos técnicos não tem, por outro lado, nada a ver com uma maneira de "nova objetividade", compreendida no sentido de um maravilhamento diante da beleza do mundo, ainda que de um mundo em guerra. O que se pretende fazer, até nas montagens de imagens as mais esperadas (Hitler em companhia de Goebbels e Goering), com os inesperados "documentos do não sentido" (um guarda-chuva em companhia de uma prótese e de um pneu usado), é liberar uma abordagem épica e lírica da guerra que está acontecendo por toda parte no mundo. Se Brecht aproxima-se tanto dos objetos mais triviais ou mais técnicos – a cabine de avião, a chapa de blindagem, o soldado de infantaria, a prótese de perna (figuras 8-11) – é ainda segundo a ideia de voltar a um sentido antigo do próprio epigrama:

> Nos epigramas da Grécia antiga, os objetos utilitários fabricados pelo homem são muito naturalmente objetos de lirismo, mesmo as armas. Caçadores e guerreiros dedicam seu arco à divindade. Pouco importa se a flecha transpassa o peito humano ou o de uma perdiz. Em nossa época, são as inibições morais, em primeiro lugar, que impedem o nascimento de tal lirismo de objeto. A beleza de um avião tem algo de obsceno.[41]

A esse texto do *Journal de travail*, datado de 28 de agosto de 1940, Brecht justapõe a imagem gelada de um painel de bordo de bombardeiro (Figura 12). No dia seguinte, ele recopia epigramas antigos segundo a antologia de Robert Oehler:[42] elogio da aljava e do arco "de curva rebelde", elogio do dardo "de ferro aguçado", ambos objetos de guerra, este "presente fatal e fatal dor" – ao qual ele oferece o contraponto de uma imagem de propaganda alemã mostrando duas mãos e três granadas, com a seguinte legenda: "E, enfim: bombas e granadas nas mãos de cada um" (Figura 13).[43]

Figura 11 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha A13 (não comentada).

ÉPICO

A adoção, por Bertolt Brecht, da *forma épica* – e epigramática – não tem sentido, segundo ele, senão fazer tarefa de "princípio heurístico" e de "forma de observação" histórica.[44] Heurística da montagem, observação pela montagem: se o *Journal de travail* põe juntos um epigrama antigo e uma fotografia de granadas de mão, se o *ABC de la guerre* justapõe retratos de dignatários nazistas e imagens de restos destruídos pela metade, é que a forma épica, no sentido de Brecht, não se contenta em seguir os acontecimentos da guerra tomados na cronologia de seu desenvolvimento. A montagem prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à "rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos [pois que] não importa o que aconteça, há sempre outra realidade por trás daquela que se descreve".[45]

277/39

28.8.40
in den altgriechischen epigrammen sind die von den menschen verfertigten gebrauch sgegenstände ohne weiteres gegenstände der lyrik, auch die waffen. jäger und krie ger weihen den bogen der gottheit. ob der pfeil die brust des menschen oder des rebhuhns durchbohrt, macht keinen unterschied. es sind in unserer zeit nicht zu letzt moralische hemmungen, welche das aufkommen solcher lyrik der gegenstände verhindern. die schönheit eines flugzeuges hat etwas obszönes. als ich in schwe den, vor dem krieg, einen film vorschlug, der die parole "das flugzeug der ar beiterjugend!" hatte - diese waffe ist in festen händen -, und den einfachen traum der menschheit vom fliegen ausdrücken wollte, wandte man sofort ein: sollen sie bombenflieger werden?

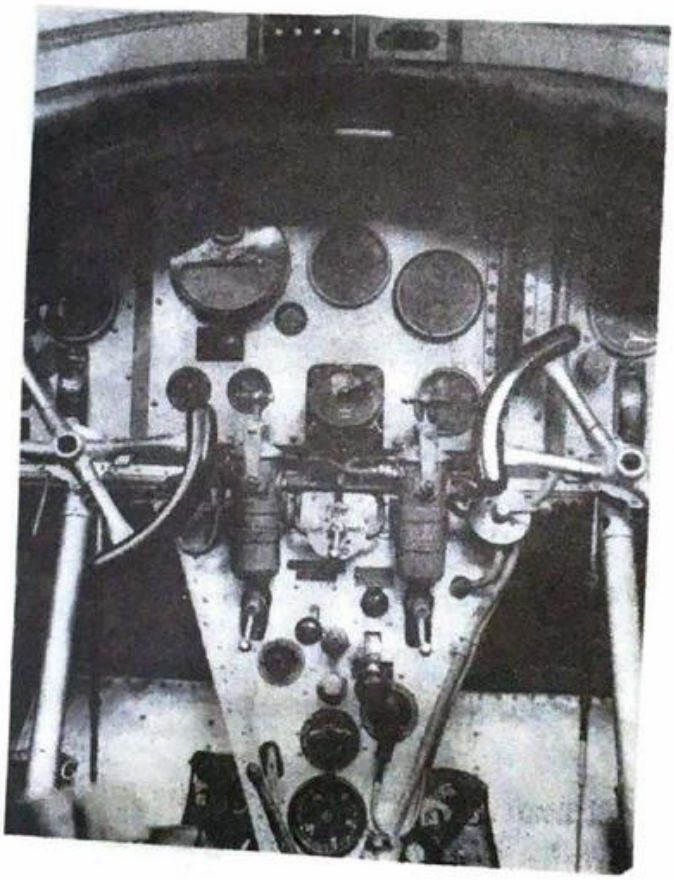


Figura 12 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 28 ago. 1940 (sem título), Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/ 39).

277/40

29.8.40
nocheinmal das griechische epigramm

der krumme bogen und der köcher hier
der so viel todespfeile ausgesendet
sie sind hier aufgehängt, oh phoibos, dir
als weihgeschenk, von promachos gespendet.
die pfeile aber kann er dir nicht weihn
da sie, des schlachtgewühles blutige schrecken
ja in den herzen vieler männer stecken
ein gastgeschenk und eine todespein.
(MNASALKAS, nach OEHLER)

du speer aus eschenholz, hier bleibe stehn
du männermörder, denn nie will ich wieder
von deiner erzenen spitze nieder
das blut der feinde gräßlich tropfen sehn.
hier in athenens glanzerfüllten haus
dem hochgetürmten tempel bleib und liege
und ruf die mannestugend und die siege
des echekratides aus kreta aus.
(ANYTE, nach OEHLER)

einst war ich das geschwungne hörnerpaar
von einer wilden ziege, wie sie klettern
auf hohem fels und im gekrausten haar
war ich gar oft bekränzt mit grünen blättern.
nun hat ein drechslermeister mich zum bogen
für nikomachos schön zusammengeschweisst
hat mich geschickt geglättet und bezogen
mit einer rindersehe, die nicht reisst.
(SIMIAS, nach OEHLER)

Und zuletzt: Bomben und Granaten in jedermanns Hand

Figura 13 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 29 ago. 1940: "E enfim: bombas e granadas nas mãos de cada um", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/40).

Mas o que há "por trás" de um acontecimento factual nem por isso é um "fundo" insondável, uma "raiz", uma "fonte" obscura de onde a história retirasse toda sua aparência. O que há "atrás" é uma "rede de relações", ou seja, uma extensão virtual que pede ao observador, simplesmente – mas não há nada de simples nessa tarefa – para multiplicar heuristicamente seus pontos de vista. É um vasto território movente, um labirinto a céu aberto de *desvios* e *portais*. Brecht, por sua vez, o exprime em termos de *meandros* e *saltos*: ali onde a forma dramática "desenrola os acontecimentos linearmente", a forma épica expõe as transformações "fazendo meandros"; ali onde a narração dramática procede por continuidades (*natura non facit saltus*), a montagem épica revela as descontinuidades em ação em todo acontecimento histórico (*facit saltus*).[46]

Walter Benjamin esclareceu, melhor que qualquer outro, o que Brecht visava nessa forma épica e em sua técnica de montagens líricas. Mas foi preciso duas redações sucessivas do mesmo texto intitulado "O que é o teatro épico?", em 1931 e em 1939 – mais um pequeno texto intermediário intitulado "Estudos sobre a teoria do teatro épico" –, para levar a bom termo esse esclarecimento, tanto lhe parecia rica a matéria teórica do projeto brechtiano.[47] O que parece incontestável é que tal projeto consistia em *tomar posição*, tanto no plano das formas quanto no dos conteúdos. A forma épica, segundo Brecht – na qual eu me proponho depositar a forma *fotoepigramática* inerente ao *ABC de la guerre* –, toma posição na história das formas ao articular explicitamente uma tradição antiga às mais recentes técnicas de montagem cinematográfica, radiofônica e teatral.[48] Trata-se, primeiro, de "elaborar os elementos do real no sentido de um arranjo experimental [pelo qual] o teatro épico não reproduz estados de coisas [mas] descobre-os. Sua descoberta se faz por interrupção dos desenvolvimentos (*Unterbrechung von Abläufen*)".[49]

Essa própria interrupção consiste, com toda lógica, em criar descontinuidades, em "desligar as articulações até o limite do possível",[50] em fazer com que as situações "critiquem-se mutuamente" umas às outras,[51] isto é, entrechoquem-se mutuamente: "Sua função principal consiste (...) em interromper a ação – longe de ilustrá-la ou fazê-la avançar. (...) É o retardamento devido à interrupção (*Unterbrechung*) e o corte em episódios devido ao enquadramento (*Umrahmung*) que fazem [a eficácia] do teatro épico."[52] Recorte, enquadramento, interrupção, suspensão: todas essas palavras manifestam bem um vocabulário de montagem, o que permite a Benjamin concluir:

> O teatro épico, comparável nisso às imagens da fita cinematográfica, avança por saltos. Sua forma fundamental é a do choque (*seine Grundform ist die des Chocks*), pelo qual situações particulares da peça, bem destacadas umas das outras, vão se chocar umas com as outras. (...) Assim, criam-se intervalos (*Intervalle*) que sobretudo freiam a ilusão do público [e] são reservados à sua tomada de posição crítica (*seiner kritischer Stellungnahme*).[53]

Eis que *tomar posição* equivale, na heurística brechtiana da exposição histórica, a *tomar conhecimento*. Eis que nada disso existe, senão para tomar forma na própria ritmicidade da montagem das palavras, dos gestos, dos episódios, das imagens: "No teatro épico, a educação do ator consiste num modo de interpretação que o destina ao conhecimento; e seu conhecimento, por sua vez, determina toda sua interpretação, não somente por meio do conteúdo, mas ainda por meio dos *tempi*, das pausas e das acentuações."[54] O que Brecht conta em *Homme pour homme*, por exemplo – onde se trata da guerra, uma vez mais –, não é outra coisa senão a "desmontagem-remontagem" (*Demontierung-Ummontierung*) que afeta o personagem Galy Gay, e a escritura dramatúrgica de sua metamorfose em soldado do Império.[55]

Se o poeta épico inventa *fábulas* que interrompem e "remontam" por sua própria conta o curso da *história*, é que elas servem para criar uma *montagem de historicidade imanente*, cujos elementos, extraídos do real, levam, por sua elaboração da forma, a um efeito de conhecimento novo que não se encontra nem na ficção atemporal, nem na fatalidade cronológica dos fatos da realidade. A ficção pura – a das *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo – desconhece qualquer historicidade, corre o risco, a todo instante, de cair no mito. Mas a pura narração documentária – por exemplo, a de uma reportagem da *Life* – desconhece igualmente sua historicidade imanente, pois que ela a deduz inteiramente das coisas, em detrimento das relações, dos fatos, das estruturas. Ora, não há, em sentido estrito, nem metamorfoses completas, nem fatos absolutos. É preciso dar-se "condições de experimentação" para mostrar o caráter não ideal da história, isto é, a *impureza* fundamental – a incompletude, o "caráter contraditório", conflituoso, lacunar – de toda metamorfose histórica.[56]

No teatro, sobretudo, "a unidade do personagem nasce da maneira pela qual seus diferentes traços entram em contradição"; em consequência, cada um de seus gestos manifestará o conflito, a montagem, a complexidade das relações.[57] É da mesma maneira, certamente, que devemos olhar os gestos humanos da guerra documentados na *Kriegsfibel*: a obra do poeta épico terá atingido seu objetivo – na relação entre o recorte do documento fotográfico e o sentido do quarteto que lhe responde – se ascendemos às complexidades em jogo, mesmo às contradições do simples gesto que faz o soldado americano, logo depois de ter abatido seu inimigo japonês (Figura 3), ou então, os olhares que trazem simetricamente o artilheiro do bombardeiro e a mulher tailandesa perscrutando o céu no seu abrigo improvisado (figuras 7-8).

DISTANCIAMENTO

Essa montagem da complexidade em Brecht chama-se, como se sabe, "distanciamento" (*Verfremdung*). Conceito famoso, conceito crucial: Bernard Dort definiu sua virtude tendo em vista toda noção usual de história, assim como toda noção tradicional de personagem; Ernest Bloch sublinhou seu valor de "quadro"; Reinhold Grimm, depois Louis Althusser determinaram seu valor filosófico, extraído de Hegel e de Marx; Bernard Pautrat mostrou sua vocação para construir algo como "a inquietante estranheza do político" no teatro; Jacques Rancière viu ali a assunção teórica do "não idêntico a si" e do "não reconhecimento"; Youssef Ishaghpour assinalou suas implicações cinematográficas; Jan Knopf ampliou o campo de sua construção teórica, de Francis Bacon a Karl Korsch; Philippe Ivernel analisou seus paradoxos constitutivos – esclarecer pela distância obscurecendo a forma, multiplicar o sentido singularizando cada coisa –; Fredric Jameson assinalou ali a emergência de um modo de narrativa na "terceira pessoa" e Joachim Fiebach ali reconheceu um "potencial de desconstrução" estética muito contemporâneo.[58]

Distanciamento: isso seria a *tomada de posição* por excelência. Mas é preciso compreender que não há nada de simples em tal gesto. Distanciar não é contentar-se em colocar longe: perde-se de vista à força de afastar-se, quando distanciar supõe, ao contrário, aguçar seu olhar. Na visão aurática das coisas – por exemplo, quando um dardo é contemplado por um poeta antigo como um dom dos deuses – é um *longínquo* que aparece, por mais próxima que seja a aparição; na visão épica, segundo Brecht – por exemplo, quando um painel de bordo ou três granadas de mão nos são mostrados no *Journal de travail* (figuras 12-13) –, é uma *distância* que pede para ser compreendida no objeto, por mais próxima que seja sua aparição ou seu enquadramento fotográfico. Muitas vezes o longínquo supõe

um *mesmo* inatingível. Quanto à distância, ela não se impõe senão para nos dar acesso à *alteridade*, ao jogo das diferenças.

Brecht escreveu profusamente sobre o "efeito de distanciamento" (*Verfremdungseffekt*) enquanto marca revolucionária do teatro que entendia praticar.[59] Tratava-se, antes de tudo, de construir os meios estéticos de uma *crítica da ilusão*, isto é, de abrir num campo dramatúrgico o mesmo gênero de *crise da representação*, já em atuação na pintura com Picasso, no cinema com Eisenstein ou na literatura com James Joyce. Criticar a ilusão, pôr em crise a representação, isso começa por priorizar a modéstia do próprio gesto que consiste em mostrar: "distanciar é mostrar", afirma primeiro Bertolt Brecht. É justamente fazer aparecer a imagem, informando ao espectador que o que ele vê não é senão um aspecto lacunar e não a coisa inteira, a própria coisa que a imagem representa. Assim, o ator não deve nunca "se tomar por", identificar-se completamente ao personagem da fábula que representa: ele não deve mentir sobre sua posição de intérprete, não deve mentir sobre o fato de que não é somente Júlio César, mas um homem do século XX, trabalhando como ator e representando uma cena berlinense na época da Guerra Fria, por exemplo: "Em momento algum ele se deixa levar numa completa metamorfose. (...) Ele deve se contentar em mostrar [e fazer] da própria ação de mostrar um ato artístico."[60]

> Mostrai que vós mostrais! Que as múltiplas atitudes
> Que vós mostrais mostrando como os homens se comportam
> Não vos façam esquecer a atitude do demonstrador.
> (...) É que jamais
> A imitação irrefletida será
> Uma imitação verdadeira.[61]

Mostrar que se mostra, isso não é mentir sobre o estatuto epistêmico da representação: é fazer da imagem uma *questão de conhecimento* e não de ilusão. Aliás, escreve Brecht, "quem

não sabe nada não pode mostrar nada, pois, assim, como saber o que vale a pena ser sabido?"[62] Frustrando a ilusão, a mostra assumida destrói a unidade da imagem com a magia da aparição: não é somente Júlio César que vejo no palco, mas o composto anacrônico de um alemão do século XX, falando de seu desejo de conquistar a Gália. Enfim, a tomada de posição que consiste em mostrar, em distanciar, em conhecer, apresenta-se sempre *sob um duplo aspecto*. "Exigir do comediante que se mantenha sob uma dupla aparência (...), é simplesmente recusar-se a dissimular por mais tempo o processo real e profano que se desenrola no palco."[63] Esse é o sentido de uma "crítica da identificação", se por essa palavra compreende-se um processo visando, por um lado, "unificar" aquilo com o que se identifica; por outro, a "unir-se" sem fazer o recuo necessário à sua observação, toda arte sendo, para Brecht, uma *arte de observação*.[64]

Distanciar seria mostrar mostrando que se mostra, e assim dissociando – para melhor demonstrar a natureza complexa e dialética do que se mostra. Nesse sentido, *distanciar é mostrar*, isto é, desunir as evidências para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças. No distanciamento é a simplicidade e a unidade das coisas que se tornam longínquas, ao passo que sua complexidade e sua natureza dissociada passam ao primeiro plano. O que Brecht chama exatamente de uma *arte de historicização*: uma arte que rompe a continuidade das narrações, extrai diferenças e, compondo essas diferenças entre si, restitui o valor essencialmente "crítico" de toda historicidade. Distanciar é saber manipular seu material visual ou narrativo como uma *montagem de citações* referidas à história real – primeiramente a história contemporânea, na qual se inscreve o próprio dramaturgo –, assim como se vê nessa "mesa de montagem" em ato, que foi para Brecht seu *Journal de travail*. No teatro, também "o ponto de vista que o comediante adota é um ponto de vista de crítica social. (...) O objetivo do efeito de distanciamento

é extrair dos processos representados seu *gestus* social fundamental [que resulta de uma] técnica: a *historicização* que é de extrema importância".[65]

ESTRANHEZA

Estranheza do distanciamento: por um lado, essa estranheza mostra para suscitar uma *demonstração*; por outro, mostra para produzir uma *desmontagem*. Brecht, primeiramente, pretende distanciar todas as coisas só para demonstrar as relações históricas e políticas, onde elas tomam posição num dado momento. Nesse sentido, o distanciamento é uma operação de *conhecimento* que visa, pelos meios da arte, uma possibilidade de olhar crítico sobre a história: "O objetivo do efeito de distanciamento era levar o espectador a considerar o que se desenrola no palco, com um olho investigador e crítico. Os meios utilizados eram os da arte."[66] Ora, esse conhecimento advém de uma percepção das diferenças que a montagem torna possível. Ela não se deduz, mas surge "na *surpresa* que experimentamos diante do comportamento de nossos semelhantes e que, muitas vezes, assalta-nos também diante de nosso próprio comportamento".[67]

Esse elemento de surpresa é fundamental. Ele se abre na outra face do distanciamento, ali onde conhecimento rima com inevidência e com estranheza: "Distanciar um processo ou um caráter, tudo o que há de evidente, de conhecido, de patente, e fazer surgir em seu lugar surpresa e curiosidade."[68] Por que tal surpresa, por que tal *imprevisibilidade* do efeito crítico? Porque o distanciamento cria intervalos ali onde não se via senão a unidade; porque a montagem cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por *desarticular nossa percepção* habitual das relações entre as coisas ou as situações:

Procurou-se uma forma de representação que tornasse insólito o que é banal, espantoso aquilo a que se está habituado. O que se encontra em toda parte devia poder parecer singular, e muitas coisas aparentemente naturais deviam ser reconhecidas como produtos de subterfúgio.[69]

Maneira de abrir toda regra preestabelecida ao poder crítico da exceção:

Os atores: (...)

Observai bastante o comportamento dessas pessoas.
Considerai-o surpreendente, mesmo que não seja singular
Inexplicável, mesmo que seja ordinário,
Incompreensível, mesmo que seja a regra.
Mesmo o menor ato, simples em aparência
Observai-o com desconfiança! Sobretudo do que é usual
Examinai a necessidade!
Nós vos suplicamos insistentemente:
Não tenhais por natural o que se produz sem cessar!
Que numa tal época de perturbação sangrenta
De desordem instituída, de arbitrário planejado
De humanidade desumanizada,
Nada seja dito natural, a fim de que nada
Passe por imutável.[70]

Distanciar é demonstrar desmontando as relações de coisas mostradas juntas e agrupadas segundo suas diferenças. Não há distanciamento sem trabalho de montagem, que é a dialética da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa. Mas, ao mesmo tempo, esse conhecimento pela montagem será também *conhecimento por estranheza*. Brecht o assume, exigindo abertamente que o exercício da razão

crítica não seja ofuscado, mas, ao contrário, incitado, reiniciado por tal "estranhamento" das coisas:

> No que vai se seguir, não se deverá nunca compreender "estranho" (*fremd*) no sentido de "bizarro" (*seltsam*). Apresentar os processos no palco como fenômenos curiosos, verdadeiramente incompreensíveis, não oferece o menor interesse: trata-se, ao contrário, justamente, de fazê-los compreender. (...) A arte não deve apresentar as coisas nem como evidentes (encontrando eco em nossos sentimentos), nem como incompreensíveis, mas como compreensíveis, embora ainda não compreendidas.[71]

Tudo isso para terminar num *quadro dialético* que trata de articular não saber e compreensão, particularidade e generalidade, contradição e desenvolvimento histórico, descontinuidade do salto e "unidade dos termos contraditórios":

1. *O distanciamento como ato de compreensão* (compreender--não compreender-compreender), negação da negação.
2. *A acumulação de fatos incompreensíveis até que nasça a compreensão* (passagem por pulo da quantidade à qualidade).
3. *O particular no geral* (o acontecimento na sua singularidade, na sua unicidade, e, entretanto, épico).
4. *O fator de desenvolvimento* (passagem de um sentimento ao sentimento contrário, procedimentos inadequados da crítica e da identificação).
5. *Caráter contraditório* (esse indivíduo nessas circunstâncias! Essas consequências dessa ação!).
6. *Uma coisa compreendida por intermédio de uma outra* (a cena possui primeiro um sentido autônomo, uma vez posta em relação com outras cenas, descobre-se que ela participa ainda de um outro sentido).

7. *O pulo* (*saltus naturae*, desenvolvimento épico com pulos).
8. *Unidade dos termos contraditórios* (procura-se a contradição no interior do que forma uma unidade (...)).
9. *Possibilidade de aplicação prática do saber* (unidade da teoria e da prática).[72]

Georg Simmel, antes de Brecht, havia produzido uma análise famosa da estranheza ou "estraneidade" (*Fremdsein*) como "síntese do próximo e do longínquo", "forma especial da ação recíproca" entre os sujeitos de uma sociedade.[73] Ora, o estrangeiro é sempre o estranho (a palavra em alemão é a mesma). Se o *estrangeiro* constitui um paradigma político fundamental – a tal ponto que se poderia quase julgar uma sociedade pelo destino que reserva aos estrangeiros –, o *estranho* seria seu corolário estético fundamental, o que aparece nas narrativas de Franz Kafka, ou no efeito de "inquietante estranheza" analisada por Freud na mesma época.[74] É notável que os grandes textos de Brecht sobre o distanciamento datem dos anos de exílio, como se sua posição estética sobre a estranheza acompanhasse sua situação política de exilado, de estrangeiro.[75] O *Journal de travail*, aliás, está saturado de anotações sobre a *estranheza de ser estrangeiro*, por exemplo, quando ele se vê acolhido nos Estados Unidos num bem-estar que, entretanto, o revolta, sendo ao mesmo tempo *very important person* e *enemy alien*, beneficiando-se do *easy going* americano, mas sofrendo as censuras de seus textos, ora pago por Hollywood, ora convocado diante dos tribunais por suas ideias políticas.[76]

O estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se, a partir desse questionamento, de *recompor a imaginação de outras relações possíveis* na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas. Pode-se facilmente compreender que, para Bertolt

Brecht, a *Verfremdung* tenha podido caracterizar, pouco ou muito, tudo o que a arte moderna produziu de interessante; que seja popular (Chaplin) ou árduo (Joyce); que seja formalmente elaborado (Cézanne) ou apresentado de forma documentária; que seja geométrico (o suprematismo russo) ou erótico (o surrealismo francês):

Efeitos de distanciamento em Chaplin.

Comer uma bota (nas regras da arte, retirando os pregos como ossos de galinha, o mindinho no ar).

Procedimentos técnicos do cinema:

Chaplin aparece a seu amigo esfomeado na forma de uma galinha.

Chaplin esmagando seu rival ao procurar bajulá-lo.

[*O efeito de distanciamento em outras artes.*]

Joyce utiliza o efeito de distanciamento em Ulisses. Ele distancia tanto sua maneira de apresentar as coisas (sobretudo porque as troca frequentemente e rapidamente) quanto os próprios procedimentos.

A introdução de documentos cinematográficos nas peças de teatro provoca igualmente o efeito de distanciamento. Achando-se confrontados com procedimentos de dimensão mais geral apresentados na tela, os procedimentos que se desenrolam na cena são distanciados.

A pintura distancia (Cézanne) quando exagera a forma vazia de um recipiente.

O dadaísmo e o surrealismo empregaram efeitos de distanciamento do tipo mais extremo.[77]

Não é de surpreender que a teorização brechtiana da *Verfremdung* se acompanhe de tais referências "formalistas" (segundo disse, como censura, Georg Lukács). O distanciamento acha-se, com efeito, no próprio princípio do formalismo russo.[78] Quem o expressou mais claramente foi, sem dúvida alguma, Victor Chklovski, em sua teoria da arte como procedimento de "singularização" (*ostranienie*), formulada em 1917. Enquanto materialista, essa teoria atacava toda literatura

simbolista russa, e lhe opunha uma *orientação às coisas* mais concreta, mais próxima da sensação que da significação: "Para sentir os objetos, para experimentar que a pedra é de pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento."[79] Tratava-se, ao mesmo tempo, de atacar toda uma tradição fazendo da arte uma imagem eterna do mundo, maneira de assumir uma *posição histórica* diante das coisas: "A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já 'se tornou' não importa à arte."[80]

Maneira também de romper com a imobilidade e a atopia das imagens: ali onde, para o artista simbolista, as imagens "transmitem-se sem serem trocadas, [ali onde elas] estão em parte alguma [ou então] estão em Deus", o poeta moderno dedica-se a inventar "novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e [seu trabalho] consiste muito mais na *disposição das imagens*, do que na sua criação".[81] Ora, essa nova disposição é ato de montagem: *redisposição das coisas* que nos faz vê-las "como que pela primeira vez", mas, ao mesmo tempo, tem como efeito torná-las insólitas para nós. A *singularização*, segundo Chklovski, designa o acesso a uma nova forma de observação das coisas, a uma maior acuidade diante do real, mas seu efeito será de "obscurecimento", de estranheza. Porque há na coisa singularizada pela arte, "não coincidência na semelhança", novo conhecimento vindo perturbar todo reconhecimento.[82]

A quem se surpreender ainda com a analogia que essa *semelhança inquieta* mantém com o *Unheimliche* freudiano, bastará lembrar como Maurice Blanchot situava o "efeito de estranheza" brechtiano, esse procedimento de "expatriamento generalizado":

> A imagem na qual se realiza o efeito de estranheza é, diz Brecht, aquela que, permitindo-nos reconhecer o objeto, o fará parecer estranho e estrangeiro (...), capaz de em todas as coisas designar outra coisa e, sob o familiar, o insólito, e naquilo que é, o que não poderia ser. Poder que separa as coisas para nos torná-las sensíveis, e sempre

desconhecidas, a partir e por meio dessa separação que se torna seu próprio espaço.

Ora, é precisamente essa separação, essa distância que Brecht procura, pelo efeito de estranheza, produzir e preservar. (...) A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras.[83]

desconhecidas, a partir e por meio dessa separação que se torna seu próprio espaço.

Ora, é precisamente essa separação, essa distância que Brecht procura, pelo efeito de estranheza, produzir e preservar. (...) A imagem capaz de efeito de estranheza realiza uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas talvez não sejam o que elas são, que depende de nós vê-las diferentemente, e por essa abertura torná-las imaginariamente outras, depois, realmente outras.[53]

3. A DIS-POSIÇÃO DAS COISAS
Desmontar a ordem

DIVISÃO

Como a poesia – ou como poesia – a montagem nos mostra que "as coisas talvez não sejam o que são [e] que depende de nós vê-las diferentemente", segundo a nova disposição que nos propôs a *imagem crítica* obtida nessa montagem. Maurice Blanchot, em seu ensaio sobre Brecht, compreendeu que era preciso, antes de tudo – são mesmo suas primeiras linhas –, colocar a questão da relação fundamental que *poesia* e *dispersão* mantêm entre si:

A poesia: dispersão que, enquanto tal, encontra sua forma. Aqui, uma luta suprema se trava contra a essência da divisão, e, entretanto, a partir desta; a linguagem responde a um apelo que põe em causa sua coerência herdada; ela é como que arrancada de si mesma; tudo é rompido, quebrado, sem relação, não se passa mais de uma frase a outra, de uma palavra a outra. Mas, uma vez destruídas as ligações interiores e exteriores, levantam-se de maneira diferente, em cada palavra todas as palavras, não as palavras, mas sua presença que as apaga, sua ausência que as chama – e não as palavras, mas o espaço movente de seu aparecimento e desaparecimento.[1]

Na verdade, tudo parece primeiro rompido, quebrado, sem relação. Percorrendo o *Arbeitsjournal*, não se cessa nunca de saltar brutalmente de uma coisa a outra: em 4 de dezembro de

1941, por exemplo, Brecht conta que oferece a Fritz Lang um "deus Felicidade" do Extremo Oriente; mas é uma figuração mexicana da morte que ele cola na página seguinte de seu diário.[2] Em 25 de fevereiro de 1942, ele não ilustra a coleta dos donativos da guerra, nos Estados Unidos, senão para acentuar o efeito de dispersão votiva: um monte de cebolas com um rato morto numa caixa de papel, calçados velhos com uma prótese de perna (Figura 14).[3] Em 19 de agosto, Brecht cola em seu caderno uma imagem de camponeses ucranianos submetidos à escravidão pelo ocupante nazista, mas escreve ao lado: "Almoço por volta de uma hora no escritório, com os sanduíches que eu trouxe e um gole de vinho branco californiano. Faz calor, mas temos ventiladores." Justamente antes – ou seja, na antevéspera – ele havia anotado isto: "A casa é muito bonita. Neste jardim Lucrécia volta a ser legível."[4] Em 29 de abril de 1944, será ainda o caso de Shakespeare diante de um documento mostrando a prisão de resistentes iugoslavos pelos soldados alemães.[5]

Contrastes, rupturas, dispersões. Mas tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido. Há, certamente, no *Arbeitsjournal*, algo dessa "iconologia dos intervalos", que Warburg desejou por muito tempo. Por exemplo, quando, na data de 15 de junho de 1944, Brecht monta, lado a lado, três imagens onde se vê primeiro o Papa Pio XII num gesto de bênção, depois o marechal Rommel estudando um mapa com seu Estado-Maior, e, enfim, um ossário nazista na Rússia (Figura 15).[6] O efeito de *dispersão* deve ser pensado, nessa montagem, sob o ângulo de uma coincidência cruel, e mesmo de uma *concomitância*. Esses três acontecimentos separados no espaço são, com efeito, exatamente contemporâneos. Eles procedem de uma mesma história. Sua montagem nos mostra como um chefe religioso só abençoa o mundo lavando suas mãos das injustiças que passa em silêncio; como, às mãos

Figura 14 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 25 fev. 1942: "As doações contidas nestes pacotes eram legumes (como acima) e animais (um rato morto numa caixa). Artigos diversos: calçados velhos, camisas, coletes, ceroulas longas, luvas, chapéu, bolsa e peruca", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 279/13-14).

erguidas do papa faz eco a vareta que Rommel aponta autoritariamente sobre o mapa, designando certamente o lugar que ele quer atacar; e como, a esses dois gestos do poder (religioso, militar), respondem os gestos de sofrimento e lamento daquelas que não têm mais nada, essas mulheres russas que desenterram e abraçam tragicamente seus mortos. Não se pode mais dizer,

então, que essas imagens não têm "nada a ver". O que é preciso ver, ao contrário, é como, no seio de tal dispersão, os gestos humanos "se olham", se confrontam ou se respondem mutuamente, quer seja acima de um altar, de um mapa do Estado-Maior ou de um ossário a céu aberto.

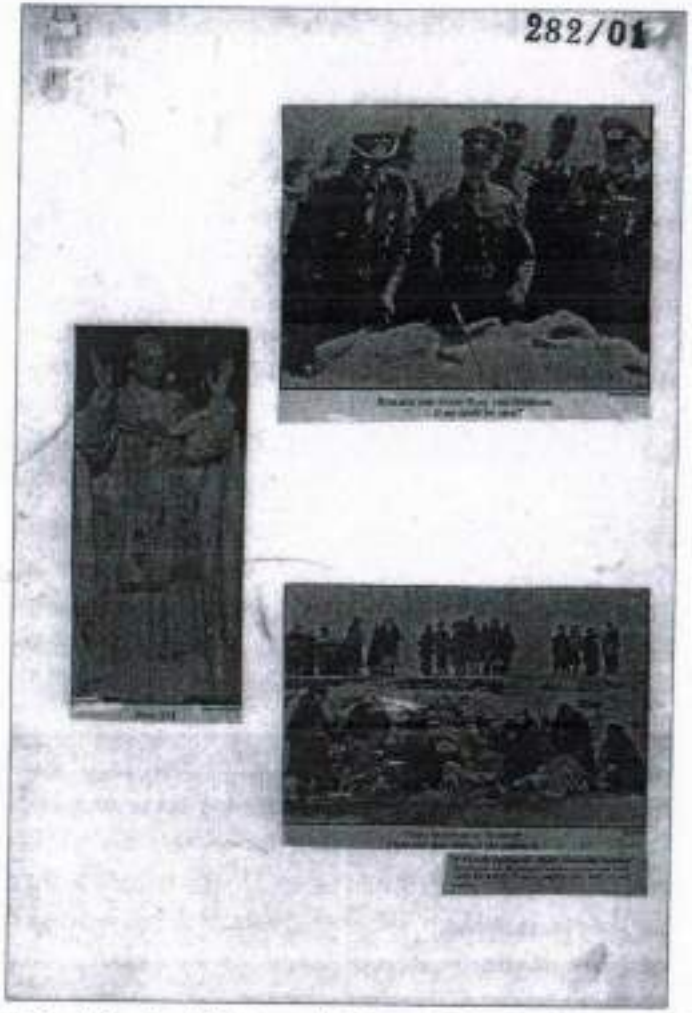


Figura 15 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 jun. 1944: "Pio XII. Rommel e o Estado-Maior organizando a defesa. Ossário nazista na Rússia: a neve e o tempo apagaram as provas. Diante de Piatigorsk, onde os alemães que batiam em retirada massacraram 200 prisioneiros de guerra e civis russos", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/01).

Reduziu-se tantas vezes a poética brechtiana a uma pura e simples pedagogia – sem levar em conta o fato de que uma pedagogia, não mais que a própria poesia, não poderia ser "pura" nem "simples" –, compreendeu-se muito mal o papel decisivo que ali desempenhou a montagem como procedimento heurístico do texto lírico, assim como da fábula teatral. A montagem, em Brecht, aparece como um gesto dramatúrgico fundamental, visto que não se reduz, justamente, ao simples estatuto de efeito de composição: ela é fundamental porque levanta um conhecimento específico da história em seus próprios "teatros" de operação, o *Kriegsschauplatz* de agosto de 1940, por exemplo (Figura 1).[7] Os comentaristas de Brecht tentaram, certamente, compreender como uma "sucessão de contradições" próprias a "baralhar os traços" podia dar lugar a uma "criação dialética" maduramente elaborada.[8] Ou, como as "desordens do mundo" – objeto central da arte, segundo Brecht – podiam dar lugar a algo como um "caos composto".[9]

Mas o valor operatório da montagem brechtiana continua difícil de se circunscrever. Roland Barthes, por exemplo, começou por abordar o teatro de Brecht sob o ângulo de uma arte que esteve "à altura de sua história", perfazendo uma "síntese fundamental entre o rigor do desígnio político (no sentido mais elevado do termo) e a liberdade total da dramaturgia".[10] Depois, ele mesmo pratica uma abordagem – sumária, é verdade – da montagem, para relatar *Mãe Coragem*: comentava, então, uma série de sete fotografias realizadas na teleobjetiva por Pic, em 1957, afirmando que "o que a fotografia revela é, precisamente (...) o detalhe. Ora, o detalhe é o próprio lugar da significação, e é porque o teatro de Brecht é um teatro da significação que o detalhe é ali importante."[11] Nessa época, Barthes admirava, em cada detalhe de Brecht, as *rupturas de continuidade*, a maneira de fazer com que cada imagem destruísse "o empastamento do quadro" e que cada quadro destruísse a linearidade da fábula.[12]

Uns 12 anos mais tarde, Roland Barthes vê as coisas de modo muito diferente: a respeito de Eisenstein, ele afirma sua rejeição da montagem enquanto construção do "sentido óbvio", retórica da ênfase, recusa da polissemia e tomada de posição unilateral na narração épica da Revolução Russa. O "sentido obtuso", ao contrário, só lhe aparece no *unicum*, ou seja, no *punctum* de um só fotograma isolado de sua montagem.[13] Em 1973, Barthes acabará por situar no mesmo nível estético Diderot, Brecht e Eisenstein: todos três produzem para o "poder de representação", contra tudo o que se poderia esperar de uma autêntica "música do texto".[14] A partir desse momento, a *ruptura*, essencial à montagem, será compreendida como *recorte* autoritário, e seu valor de fragmento levado à "unidade do sujeito que recorta". Em todo caso, segundo Barthes, é um *quadro* que terá sido produzido, funcionando como um "recorte puro, de nítidas bordas, irreversível, incorruptível, que repele ao nada todo seu entorno inominado, e que promove à essência, à luz, à visão tudo o que ele faz entrar em seu campo".[15]

A unidade dramática em Diderot, a cena épica em Brecht e a montagem fílmica em Eisenstein teriam então em comum esse valor "significativo" e "propedêutico" que isso supõe – "o Bem, o Progresso, a Causa, o advento da boa História" – e a composição "fetichizada" que lhe é consequente.[16] Por toda parte reinaria a obsessão do "instante perfeito, (...) totalmente concreto e totalmente abstrato, o que Lessing chamará (em *Laocoon*) 'instante pregnante'. O teatro de Brecht, o cinema de Eisenstein são sequências de instantes pregnantes (...) onde se pode ler uma situação social".[17] A consequência será filosófica – Eisenstein e Brecht não formando senão um avatar da representação como "sentido conceitual" produzido por um sujeito transcendente – e, mais ainda, política. "Toda arte militante não pode ser, então, senão representativa, legal (...), isto é, significativa, legível", enfim, inapta a qualquer polissemia, quase indigna da palavra "arte", e, em todo caso, retrógrada, profundamente antimoderna.[18]

Contra essa análise, Yossef Ishaghpour viu no distanciamento brechtiano um procedimento fundamental para *dividir* o sujeito

e *quebrar* a unidade da representação: "Ali onde se quer fabricar teatralmente a identidade, Brecht vai utilizar o teatro para dividir. (...) Contra a estetização da política e a identificação teatral fascista, Brecht politiza a arte por meio do distanciamento."[19] Assim, ele faz da *Verfremdung* um paradigma geral da modernidade, que o cinema deve constatar em cada uma de suas opções de montagem. Ali onde Barthes rejeitava Brecht com Eisenstein no lado – mau – da representação, Ishaghpour admite, de agora em diante, marcar uma linha divisória entre montagem brechtiana (épica, fundamentada na ruptura narrativa e no distanciamento) e montagem einsenstaniana (patética, fundamentada, segundo ele, na continuidade narrativa e na empatia das "atrações").[20]

Mas as obras respectivas de Brecht e de Eisenstein são complexas e profusas demais para que se possa colocar toda "ruptura" numa e toda "continuidade" em outra; todo distanciamento numa e toda empatia em outra. Há montagens patéticas em Brecht, como há efeitos de distanciamento em Eisenstein. Por outro lado, é preciso não esquecer a cumplicidade estética exibida pelos dois artistas: uma fotografia de Olga Trétiakova mostra-os, em 1932, quase abraçados, acariciando-se mutuamente a face, entre ternura representada e riso solto da pose.[21]

Essa cumplicidade estética era, mais profundamente, fundamentada num laço de método: os anos de 1920 – na Rússia ou na Alemanha – desenvolveram uma noção da montagem transversal a todas as artes da representação. Foi assim que Serge Trétiakov pôde falar de um "teatro de atrações" no próprio momento em que Eisenstein interessava-se pela "montagem [cinematográfica] das atrações".[22] Em seu ensaio sobre Brecht, aliás, Trétiakov insistiu particularmente no paradigma da montagem, que se tratasse de descrever o ateliê do dramaturgo como "diagrama vivo de sua biografia literária" e de seu método de trabalho,[23] ou que se tratasse de evocar suas abundantes ideias de encenação:

Por ocasião de uma estada em Moscou, em 1932, Brecht participou-me seu projeto: queria construir em Berlim um teatro panótico, no qual só se representariam os processos mais interessantes da história da humanidade. (...) Por exemplo, o processo de Sócrates, o processo de uma feiticeira, o processo da *Nouvelle Gazette Rhénane*, de Karl Marx, o processo de George Grosz, acusado de sacrilégio por sua caricatura *Le Christ au masque à gaz*. Brecht já está longe. Ele dá livre curso à sua imaginação. "Imaginemos que o processo de Sócrates tenha terminado. Nós montamos o rápido processo de uma feiticeira, no qual têm assento jurados, cavaleiros imobilizados em suas armaduras, e que condenam a feiticeira à fogueira. Depois, começa o processo de Grosz, mas esquecem de tirar os cavaleiros do palco. Quando o procurador indignado ataca o pintor que ofendeu o bom Deus cheio de misericórdia, um terrível estalido se fez ouvir, como se uns 20 enormes samovares se pusessem a aplaudir. São os cavaleiros, emocionados, aplaudindo com suas mãos de ferro o defensor do pobre deus abandonado. Nós mostraremos, simultaneamente, continua Brecht, o processo soviético, no qual uma operária conserva seu alojamento, apesar das pretensões dos proprietários."[24]

MONTAGEM

Não resta dúvida que a montagem constitui um elemento fundamental na poética brechtiana.[25] Que se trate de *expor* um argumento teórico no *Journal de travail* ou de *dramatizar* um argumento histórico nas peças teatrais, como *La vie de Galilée*, em todos os casos impõe-se a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe, senão por meio do *dispor*: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo –, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos. A poética brechtiana quase poderia resumir-se numa arte de *dispor as diferenças*. Ora, tal disposição, enquanto pensa a copresença ou a coexistência sob o ângulo dinâmico do conflito, passa fatalmente por um trabalho destinado, se posso dizer, a *dis-por* as coisas, a desorganizar sua ordem de aparição. Maneira de mostrar toda disposição

como um choque de heterogeneidades. É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao "dis-por" primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros.

É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas – pensemos em Georg Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da "desordem do mundo". Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência.[26] E ela se apresenta como tal na época, justamente, em que Bertolt Brecht, entre outros escritores, artistas e pensadores, toma posição no debate estético e político do entreguerras.

Ernst Bloch foi uma das testemunhas – e um dos partidários – privilegiadas desse debate. Em *Héritage de ce temps*, publicado em 1935, e constantemente enriquecido de passagens redigidas até os anos de 1950, ele quis refutar os ataques levados por Georg Luckács contra a arte expressionista e a literatura moderna em geral.[27] A arte moderna *decompõe a ordem das coisas*: é preciso, desse ponto de vista, colocar na mesma esfera estética obras tão diferentes quanto as de James Joyce e Franz Kafka, de Marcel Proust e Julien Green, de André Breton e Alfred Döblin.[28] Ora, Brecht, com certeza, faz parte dessa paisagem com sua obra literária, cuja experimentação "ele faz no laboratório do palco graças à objetividade e à montagem".[29] Compreende-se, pela leitura de *Héritage de ce temps*, que Brecht praticou a montagem no campo dramatúrgico, assim como Igor Stravinski no campo musical[30] e Walter Benjamin no campo filosófico.

Em seu notável balanço de *Rua de mão única*, em 1928, Ernst Bloch faz primeiro do pensamento benjaminiano um caso "típico do pensamento surrealista", com sua multiplicação característica dos pontos de vista e sua incansável solicitação de "formas novas ou de formas que não eram conhecidas senão nos recantos desprezados" da cultura burguesa.[31] A montagem faz surgir e agrupa essas formas heterogêneas ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-as num mesmo plano de proximidade, como na boca de cena. É o que Bloch quer chamar "forma da revista":

> A impressão mediata produzida pela revista deve-se à força e à vivacidade visual das cenas sem ligação entre si, que se engendram mutuamente e tocam o sonho. Essa forma desempenhou um papel auxiliar numa arte muito diferente, a de Piscator, na *Opéra de quat'sous*. Aspectos novos do "imprevisto" não faltam, nem mesmo ações improvisadas. Essas ações tornaram-se filosóficas em Benjamin, enquanto forma de interrupção, enquanto forma de improvisação, em bruscos olhares transversais que captam detalhes e fragmentos que, aliás, não procuram um "sistema". (...) A "revista" (...) aparece como uma improvisação refletiva, um resquício da coerência fendida, uma sucessão de sonhos, de aforismos, de palavras de ordem, entre as quais, no melhor dos casos, uma afinidade eletiva espera instaurar-se transversalmente. Se a "revista", pelo método que permite, é uma viagem através da época que se esvazia, o ensaio de Benjamin apresenta fatos dessa viagem, ou melhor: uma fotomontagem.[32]

Rua de mão única, aos olhos de Ernst Bloch, radicaliza e torna filosófico um tipo de montagem que Piscator e Brecht haviam utilizado em seu teatro como uma "forma auxiliar" da narração épica. Não somente as opções tipográficas de *Rua de mão única*, graças ao editor Ernst Rowohlt, ofereciam explicitamente um exemplo de fotomontagem – que foi realizado por Sacha Stone –, mas, ainda, sua própria composição literária, com seus breves capítulos de títulos tão surpreendentes como um catálogo do improvável, podia aparentar-se a algo como uma

fotomontagem. Bloch percebia bem que esse *jogo subversivo* de aspecto dadaísta, surrealista ou "anarquista", como ele diz, não vai sem um verdadeiro *trabalho arqueológico* destinado a levantar o "inconsciente da visão", do qual falou tão profundamente Benjamin. Enfim, a aparência aleatória da montagem de heterogeneidades não vai sem uma interpretação das relações subjacentes: os fenômenos erráticos de superfície não vão sem um questionamento sobre as profundezas – no sentido freudiano do termo –, mesmo se, filosoficamente falando, a "substância" definitivamente cedeu ao movimento, ao "trabalho", ao agenciamento. Ora, é graças à montagem que tal método chega a realizar esse duplo desafio, e colocar-se "marginal de maneira essencial":

> Um pensador descobre detalhes que não podem ser mais precisos; ele lhes dá uma marca muito nítida, sem dizer, entretanto, onde essa moeda circula; imprime valores que não têm curso visível nem na burguesia nem fora dela. Somente é visível a significação anarquista desses encontros, dessas emoções: coleta-se, vasculham-se as ruínas, salva-se, mas sem ajustamento substancial. O olhar que desagrega, que faz cair em ruínas, gela ao mesmo tempo o rio múltiplo, fixa-o (preservando sua direção, imobiliza mesmo, à maneira eleática, a imaginação e seus entrelaçamentos muito diversos. (...) Na filosofia de Benjamin, cada intenção "morre pela verdade", e o verdadeiro divide-se em "ideias" imóveis envolvidas por seu halo: as "imagens". No entanto, as imagens autênticas, as notações cáusticas e as profundidades precisas dessa obra, sua maneira de ser essencialmente original, e as descobertas de suas sondagens transversais não habitam conchas de caracóis ou cavernas misteriosas atrás de uma vitrine. Elas se acham, ao contrário, no processo público, enquanto figuras dialéticas da experimentação do processo. A filosofia surrealista é exemplar enquanto polimento e montagem de fragmentos, mas esses fragmentos permanecem tais quais, numa grande multiplicidade, sem laços entre si. Essa filosofia é [então] fundamental enquanto montagem...[33]

Essa maneira de pensar certamente não deixou de influenciar a estética de Brecht. Se Ernst Bloch tem razão em dizer que a montagem não é ainda senão um procedimento "auxiliar", numa obra teatral como *A ópera dos quatro vinténs*, é em 1928 – e não por acaso – que Brecht reconhece na montagem, e mesmo na *fotomontagem*, uma energia fundamental da literatura moderna, a começar pelo *Ulysses* de James Joyce, no qual Brecht reconhece "que ele modificou a situação do romance [para] constituir uma coleção de diferentes métodos de observação", agenciados de maneira heterogênea e multiplicadora.[34] Os maus romances poderiam mesmo ser reconhecidos, afirma Brecht nessa época, por "não conterem nada de fotografável".[35] Ao contrário, os artistas devem trabalhar, de agora em diante, para "saber o que é um documento", multiplicando os procedimentos de confrontação, comparação e montagem documentária.[36]

Retrospectivamente, Brecht verá nos anos de 1920 esse momento crucial em que uma "dramaturgia não aristotélica" podia, enfim, tornar-se pensável e realizável: "Os gêneros se confundiam. O cinema fazia irrupção no teatro, e a reportagem no romance. Não se atribuía mais ao espectador o lugar confortável em meio aos acontecimentos, e privavam-no desse personagem individual com o qual ele podia identificar-se."[37] É que o trabalho da arte, de agora em diante, consistia em interrogar *singularidades* mais que individualidades (a figura clássica do herói, por exemplo); depois, em pôr essas singularidades em conflito com muitas outras, enfim, criar pela montagem todo um mundo de *heterogeneidades* agrupadas, mas confrontadas, copresentes, mas diferentes. É exatamente o que, em 1928, László Moholy-Nagy chamara de uma "desordem organizada"[38] ou que, em seu artigo sobre a fotomontagem, de 1931, Raoul Hausmann havia articulado com o termo fundamental de "dialética das formas" (*Formdialektik*):

> Se a primeira forma da montagem consistia numa explosão de pontos de vista, e numa interpenetração em turbilhão de vários níveis

de imagens, ultrapassando em complexidade a pintura futurista, ela atravessou nesse meio tempo uma evolução que poderíamos chamar construtiva. Por toda parte impôs-se a ideia de aspectos extremamente variados. No caso particular da fotomontagem, ela permite, por suas oposições, estruturas e dimensões – entre o áspero e o liso, entre a vista aérea e o primeiro plano, entre a perspectiva e a superfície plana, por exemplo –, a maior variedade técnica, isto é, a elaboração mais avançada da dialética das formas.[39]

DIALÉTICA

Dis-por as coisas seria uma maneira de compreendê-las *dialeticamente*. Mas surge a questão de saber o que se deve entender aqui por "dialética". O antigo verbo grego *dialegesthaï* significa controverter, introduzir uma diferença (*dia*) no discurso (*lógos*). Enquanto confrontação de opiniões divergentes, com vistas a chegar a um acordo sobre um sentido mutuamente admitido como verdade, a dialética é uma maneira de pensar ligada às primeiras manifestações do pensamento racional, na Grécia antiga. É com Platão, sabe-se, que a dialética pôde adquirir o estatuto fundamental de um método de verdade que apresentava, ou mesmo o identificava à teoria (*théôria*) e à própria ciência (*épistèmè*). Quando Brecht, em seu *Journal de travail*, evoca seus próprios textos literários como "teoria em forma dialogada",[40] ele se coloca explicitamente na tradição dessa forma primeira da dialética filosófica. A dialética, afirma ele, é "a única chance de se orientar" no pensamento, confrontando diferentes pontos de vista sobre uma mesma questão.[41]

Brecht referiu-se assim, muitas vezes, a Sócrates.[42] Mas ele não se contentava em imaginar um teatro que fosse "teoria em forma dialogada": pensou igualmente a *filosofia como teatro*, isto é, teatro dialético, no qual de toda confrontação eleva-se uma verdade.[43] Depois descobriu um novo regime da dialética: momento inquietante da filosofia, quando a dialética se torna,

com Hegel, a própria estrutura das coisas e o método absoluto do puro pensar, o sistema do saber por excelência, o conhecimento último da história, a maneira justa de *colocar a verdade* em seu devir. E sabemos que essa nova orientação encontrou em Brecht sua matéria na assunção filosófica e política do pensamento marxista e leninista.[44] O *Journal de travail*, ao lado de outros textos mais dogmáticos, contém inúmeros testemunhos dessa posição: o artista deve fazer muito mais que inventar belas formas, deve também "combater conceitos" e substituí-los por outros.[45] É por isso que Brecht não lê a *Estética*, de Hegel, sem sua *Filosofia da história*, e recusa separar história da arte e história política, considerando ambas sob o ângulo das grandes "polaridades" conflitantes que somente o método dialético pode trazer à luz.[46]

Dessa reciprocidade entre pensamento do teatro e filosofia política, Louis Althusser concluiu que Brecht transforma o teatro, como Marx a filosofia, ou seja, introduzindo a política no pensamento da arte, assim como fez Marx no pensamento da história.[47] Ora, é mesmo a *dialética* que desempenha aqui seu papel de instrumento fundamental para tal transformação. O tempo teatral brechtiano, diz Althusser, é *crônico* mais que *dramático*: é um tempo que "não pode se passar da história" (*chronos*) imanente aos fatos e gestos (*drama*) dos personagens: "Um tempo movido de dentro por uma força irresistível, e produzindo ele mesmo seu conteúdo. É um tempo dialético por excelência."[48] Ou seja, um tempo que não dissocia nunca o início de seu fim, a exceção de sua regra, a crise de seu regime normal. Um perpétuo devir, pois:

> Na realidade, os processos não estão nunca terminados. É a observação que não pode deixar de lhes fixar um término. (...) Um homem que não via o Senhor K há muito tempo cumprimentou-o nestes termos: "O senhor não mudou nada." – "Oh!", diz o senhor K tornando-se muito pálido.[49]

Ora, as coisas são ainda mais complexas do que uma simples aplicação da dialética filosófica à dramaturgia, e a arte não deixaria de compreender isso. Num texto de 1935, intitulado *Cinq difficultés pour écrire la vérité* – texto inicialmente destinado à difusão clandestina na Alemanha hitleriana –, Brecht afirma que a dialética não é apenas questão de método: é preciso a *coragem* de escrever a verdade, a *inteligência* para considerar as situações mais fecundas, o *discernimento* para saber a quem confiar essa verdade, a *astúcia* para difundi-la, enfim, a *arte* de torná-la manipulável como uma arma. Daí a necessidade

(...) de interrogar cada coisa sobre seus caracteres transitórios e variáveis. Pois os homens no poder odeiam as transformações, gostariam que tudo ficasse imóvel, e, se possível, por mil anos, que a luta cessasse e que o sol interrompesse o seu curso. Então, ninguém mais teria apetite e não pediria para comer. Ninguém mais reclamaria quando eles abrissem fogo, sua descarga seria obrigatoriamente a última. (...) Mas é possível recusar os lugares-comuns sobre o destino, demonstrar que o homem faz, ele mesmo, seu destino.[50]

Nessa concomitância e nessa complexidade, o artista se vê irresistivelmente levado a transformar os esquemas dialéticos de escola propostos pela filosofia hegeliana e pela crítica marxista. O próprio Althusser assinalou que, no teatro de Brecht, o motivo fundamental do *devir* não existiria sem algo como o contramotivo de um perpétuo *suspense*, que fosse no nível do drama ou da crônica. A dialética de Brecht parece marcada por um estranho "atraso da consciência de si", diante das "bruscas aparições de uma verdade que não está ainda bem definida".[51] É um pouco como se a dramaturgia brechtiana (e creio que a montagem da *Kriegsfibel* participa, também ela, dessa estranheza) se dedicasse a expor as *interrupções*, os contrastes ou os anacronismos do processo, mais que o processo enquanto tal, ou seja, enquanto evolução de uma causa em direção à sua "verdade". É isso o que distingue fundamentalmente o valor de uso artístico da dialética

e seu valor de uso filosófico ou doutrinal. Ali onde o filósofo neo-hegeliano constrói argumentos com vistas a *pôr a verdade*, o artista da montagem fabrica heterogeneidades com vistas a *dis-por* a verdade numa ordem que não é mais precisamente a ordem das razões, mas a das "correspondências" (para falar com Baudelaire), das "afinidades eletivas" (para falar com Goethe e Benjamin), das "rasgaduras" (para falar com Georges Bataille) ou das "atrações" (para falar com Eisenstein).

Maneira de expor a verdade desorganizando, logo, complicando ao implicar – e não explicando – as coisas. A dialética do dramaturgo, como a dos artistas ou dos pensadores não acadêmicos como foram, por exemplo, Raoul Haussmann, Eisenstein, Georges Bataille, Walter Benjamin ou Carl Einstein,[52] é uma *dialética do montador*, isto é, daquele que "dis-põe" separando, depois reajuntando seus elementos no ponto de sua relação mais improvável. Quando Hegel – num texto da *Estética* à qual Brecht nunca deixou de se referir – descreve a "poesia dramática" da Antiguidade como um processo de conflito, que acaba sempre por "resolver-se e reencontrar o estado de repouso",[53] ele descreve uma dialética da *resolução* e da *síntese*. Mas o que é doravante questão, na "dramaturgia não aristotélica", assim como na estética da montagem elaborada por Brecht, será mais o infernal *relance* das contradições e, logo, a fatalidade de uma *não síntese*.

DESORDEM

Eis por que, como muito bem observou Jean Jourdheuil,

(...) não se poderia aprender de Brecht algo que se parecesse, de perto ou de longe, com um saber constituído, com um conjunto de regras formando sistema. O caráter deliberadamente fragmentário, pontual, limitado, de suas intervenções é de natureza a tornar vã qualquer tentativa desse gênero.[54]

Como nos *Documents* surrealistas de Carl Einstein e de Georges Bataille, como nas montagens explosivas de Eisenstein e de Raoul Hausmann, a dialética brechtiana é primeiro *concreta* – lembramos que ele gravou nas travas de sua sala de trabalho: "A verdade é concreta" –,[55] isto é, ela é singular, parcial, lacunar, passageira como uma estrela cadente. O observador dos documentos colados sobre as pranchas da *Kriegsfibel* não tem "a verdade" à sua disposição, mas relâmpagos, restos, pedaços de verdade a se dispersarem aqui e ali, na "dis-posição" das imagens, de modo que ele não é espectador, apenas mantendo-se constantemente *espectador* da verdade em jogo: "O *gestus* do observador e sua atitude [são] os de alguém que espera."[56]

Diante de uma reunião de gestos tão diferentes quanto os de Pio XII com as mãos erguidas, de Rommel com a vareta apontada sobre seu mapa militar, e de mulheres russas de corpos desolados, apertando cadáveres em seus braços (Figura 15), o observador, na realidade, não dispõe de nenhuma certeza sobre a *determinação* de tal relação. Mas ele pressente – na qualidade de "espectador", porque lhe será necessário trabalhar sua intuição, verificá-la, se possível – que uma *sobredeterminação* atua nessa montagem de gestos. Walter Benjamin esclareceu admiravelmente a força épica e teórica de tal abordagem do gesto humano: primeiramente, ela é *documentária* ("os gestos estão na realidade"); em segundo lugar, ela é *reenquadrada* ("esse fechamento, esse enquadramento estrito de cada elemento de uma atitude (...) constitui um dos fenômenos dialéticos fundamentais do gesto"); em terceiro lugar, ela é *deslocada* da ação, do drama, da cronologia que ela quebra por sua interrupção ("mais frequentemente nós interrompemos alguém que está agindo, depois obtemos gestos. Para o teatro épico, a interrupção da ação acha-se, assim, em primeiro plano"); em quarto lugar, ela é suspensiva, *retardada*, e mesmo parada ("é o atraso devido à interrupção e ao corte dos episódios devido ao enquadramento que fazem do teatro gestual um teatro épico").[57]

Ora, é mesmo esse trabalho formal da montagem – reenquadramento, interrupção, deslocamento, atraso – que faz aqui da poética brechtiana, aos olhos de Benjamin, um autêntico *trabalho dialético da imagem*, trabalho levado a partir do interior mesmo do *gesto documentado*, de tal modo que uma montagem fotográfica ou uma sequência épica podem nos proporcionar surpresa:

> É então um comportamento dialético imanente que se revela como numa fulguração no estado das coisas – enquanto traz a marca dos gestos, ações e palavras humanas. O estado de coisas, que o teatro épico desvenda, não é outro que a dialética em interrupção. Porque, assim como em Hegel o desenrolar do tempo não é a mãe da dialética, mas apenas o médium no qual esta se apresenta, também no teatro épico o desenrolar contraditório das proposições enunciadas ou dos comportamentos adotados não são mãe da dialética: o próprio gesto é que o é. (...) A retenção das águas no rio da vida, o instante em que seu fluir vem a imobilizar-se, eis o que o faz sentir como refluxo: a surpresa não é outra coisa que esse refluxo. A dialética em suspensão constitui seu objeto próprio. (...) Mas se o fluxo das coisas se quebra contra essa rocha da surpresa, não há então diferença entre uma vida humana e uma palavra. Ambas são apenas a crista da onda no teatro épico. Este faz jorrar alto a existência fora do leito do tempo e deixa-a reverberar por um instante no vazio.[58]

Fazer "jorrar alto a existência fora do leito do tempo" – segundo a imagem da vaga, do turbilhão, da tempestade, mas também do trabalho de montagem fílmica – é, antes de tudo, *desmontar a ordem*, espacial e temporal, das coisas. Pio XII, Rommel e os cadáveres de civis russos não estão em sua mesa de montagem, e em sua própria contemporaneidade, senão a partir de um ato primeiro de desmontagem-remontagem, que os associa a partir de um distanciamento geográfico, mas também "fora do tempo" de hoje, dos discursos propagandistas de Hermann Goering e de Rudolf Hess. Mas podemos continuar com algum proveito a ler

sua meticulosa desmontagem por Bertolt Brecht em seus *Essais sur le fascisme*, escritos nos anos de 1933-1939: porque nesses ensaios a maneira de interromper os argumentos manifestos, criar intervalos e suspenses, levantar latências, enfim, de *dis-por os discursos*, contribui eficazmente para sua leitura sintomática, que Brecht quer aqui chamar de um "restabelecimento da verdade".[59]

Fazendo assim jorrar essa verdade "fora do tempo" linear ou literal das palavras pronunciadas por Goering – as fotografias da *Kriegsfibel* fazendo o mesmo com o tempo cronológico dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial –, a desmontagem brechtiana permite-nos perceber *tudo o que atravessa sintomaticamente a ordem dos discursos*. E, primeiramente, suas *contradições*, que nenhum pensamento de sobredeterminação pode deixar de trazer à luz:

> Os livros de história e as peças de teatro designam, na maior parte do tempo, muito poucos motivos para as ações dos personagens. Isso leva a pensar que o ato decorreu de um único motivo. É uma maneira infeliz de apresentar as coisas, porque (...) é preciso descobrir todo o feixe de motivos sem os quais um ato é geralmente impossível. Ora, em cada feixe de motivos há contradições. (...) O caráter transformável do mundo deve-se às suas contradições.[60]

O que tal desmontagem dos elementos manifestos perde no plano da cronologia, ela ganhará de agora em diante no plano da *dinâmica*. Eis por que o agenciamento literário brechtiano – ou o das imagens coladas no *Journal de travail* ou no *ABC de la guerre* – visa um certo ritmo, uma certa "velocidade" na disposição das coisas: "O jambo jazzístico, sincopado, que muitas vezes eu utilizei (cinco pés, mas um ritmo de sapateado) [visa] imprimir velocidade no andamento épico. (...) O épico pode utilizar tanto o acelerado quanto o lento."[61] Ora, esse jogo dos ritmos e tempos tem como efeito, muitas vezes, acentuar os choques e contrachoques, os saltos e as bruscas mudanças, isto é, as *descontinuidades*:

> Há constantemente salto do particular ao geral, do individual ao típico, do agora ao ontem e ao amanhã, unidade do que não é congruente, descontinuidade do que é sequente. (...) Por contrachoques, qualidades se desagregam, a imagem de conjunto se modifica. (...) As mutações se operam com uma espantosa rapidez. Em nossos dias, a ciência admite que a passagem de uma era a outra acontece por saltos; poder-se-ia mesmo falar de mutações-relâmpagos. Por muito tempo produzem-se apenas variações, discordâncias, ínfimas aberrações, simples signos precursores. Mas a própria mutação opera-se com uma instantaneidade dramática.[62]

Compreende-se que a "dialética do montador" desorganiza radicalmente o conteúdo de previsibilidade que se teria o direito de esperar de uma "dialética filosófica", descrevendo os progressos da razão na história. A dialética do montador – do artista, do mostrador –, porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não "dis-põe" as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à *desordem*.

> Aplicando os princípios, recomenda Brecht, que não se temam as brechas. É sempre útil lembrar que se as boas razões não faltaram para erigir esses princípios, isso quer dizer apenas que as boas razões prevaleceram sobre as razões opostas. Por meio das brechas são trazidas à luz essas razões opostas.[63]

Daí algo que ressoa como um elogio da desordem: "Lá, onde nada está em seu lugar, é a desordem. Lá, onde no lugar desejado não há nada, é a ordem."[64]

Uma sensação de desordem seria a passagem obrigatória de toda dialética da montagem: paradoxal *desordem dialética*. Em 21 de janeiro, Brecht anota também, em seu *Journal*, que seu próprio trabalho literário e teórico parece-lhe uma perpétua *transgressão* dos princípios que, no entanto, ele adotou lendo

Hegel, Marx ou Lenin. Mas "os limites são feitos justamente para serem transgredidos", afirma alegremente, o que implica – como completará mais tarde – não utilizar a dialética num sentido unicamente "relativista": "A dialética, precisamente, vos força a detectar e a utilizar o conflito em todos os processos, instituições e representações."[65] A desordem é introduzida pelo artista na dialética ou *como dialética*, porque ele a manipula não deixando nunca de mudar suas regras ou seus jogos de linguagem. Donde, por exemplo, essa saborosa parábola filosófica, depositada no *Livre des retournements* e intitulada "Violar as regras do jogo":

Violar as regras do jogo. O matemático Ta desenhou, diante de seus alunos, uma figura muito irregular e lhes deu como tarefa calcular sua superfície. Eles dividiram a figura em triângulos, quadrados, círculos e outras figuras cuja superfície pode-se calcular, mas nenhum deles foi capaz de indicar corretamente a superfície dessa figura irregular. Então, o mestre Ta pegou uma tesoura e recortou a figura, colocou-a sobre um dos pratos de uma balança, pesou-a e colocou sobre o outro prato um retângulo de superfície fácil de calcular, cujos fragmentos ele cortou até que os dois pratos estivessem nivelados. Me Ti qualificou-o de dialético, porque, diferentemente de seus alunos, que se contentaram em comparar figuras com figuras, ele tratou a figura a calcular como um pedaço de papel pesando um certo peso, e assim resolveu o problema como um problema real, sem se preocúpar com regras.[66]

Há nessa parábola uma mistura de *violência* dialética: "violar as regras" para levantar uma verdade onde não era esperada – e igualmente de *humour*. Ora, os dois estão ligados. Aos olhos de Brecht, o *humour* é uma virtude não somente sensual e literária, mas teórica e política. A desmontagem dos discursos de Goering não deixa de ter *humour* – ainda que um *humour* negro, ainda mais vindo de um escritor no exílio, que devia a Goering uma parte de seus sofrimentos –, como a montagem

de um punhado de cebolas com a menção *Let's all cry!* (Figura 14) ou, simplesmente, o rosto formal, ridículo e impotente do soberano pontífice diante das atrocidades da guerra (Figura 15). Numa passagem de seus *Dialogues d'exilés*, Brecht fechará maliciosamente a boca da ordem filosófica e da desordem transgressiva da razão e do *humour*, tudo isso, mais uma vez, considerado a partir de sua posição de exílio, a seus olhos a posição dialética por excelência:

[Hegel] tinha o estofo de um dos maiores humoristas que a filosofia já conheceu. À parte ele, não vejo senão Sócrates que empregava, aliás, um método análogo. (...) Pelo que eu soube, ele tinha um tic: piscava o olho, em suma, um defeito de nascença, que nele permaneceu até a morte. Sem jamais ter consciência disso, ele piscava o olho continuamente, como outros são atingidos por uma irresistível doença de São Guido. Ele tinha tanto *humour*, que era incapaz de pensar a ordem sem a desordem. Concebia claramente que a extrema desordem situa-se na proximidade imediata da mais estrita ordem. Contestou que um e um fossem idênticos, não somente porque tudo o que existe se transforma inelutavelmente e incansavelmente, mas também porque nada é idêntico a si mesmo. Como todos os humoristas, interessou-se, sobretudo, pela transformação das coisas. (...) Até o presente, nunca encontrei homem sem *humour* que tenha compreendido a dialética de Hegel. (...) [Assim também] a melhor escola para a dialética é a emigração. Os dialéticos mais importantes são os exilados. Foram as mudanças que os obrigaram a exilar-se, e eles não se interessaram senão pelas mudanças. De signos ínfimos eles deduzem, com a condição, claro, de que saibam refletir os acontecimentos mais fantásticos. Se seus adversários os ultrapassam, eles calculam o preço que estes tiveram que pagar pela sua vitória, e quanto às contradições, eles estão vigilantes. Viva a dialética![67]

4. A COMPOSIÇÃO DAS FORÇAS
Remostrar a política

REALISMO

Justamente por sua posição de extraterritorialidade, os exilados políticos gozariam, segundo Brecht, de uma faculdade ou energia especial: um *Schaukraft* ou "poder de visão" aguçado em relação às contradições históricas. "Para as contradições, eles estão vigilantes", afirma (falando de si mesmo, é claro). E conclui quase alegremente, quase triunfalmente: "Viva a dialética!"[1] Mas no próprio coração dessa extraordinária *energia dialética* – que ela seja violência ou *humour*, implacável precisão da desmontagem ou deriva em direção à desordem, conhecimento das contradições, em todos os casos – reside um novo nó de *contradições inconscientes*, nas quais, parece-me, Brecht intimamente se debate, sem nunca chegar a se liberar delas verdadeiramente. "Viva a dialética", que seja. Mas de que se fala? O que atua exatamente sob esse termo? Não há pelo menos duas coisas – duas coisas fatalmente contraditórias – que Brecht entende propor sob o termo de "dialética"?

O que Bertolt Brecht quer *expor* em suas peças de teatro, seus escritos teóricos, suas montagens de imagens? Seria a regra da história ou o surgimento de suas exceções? Seria a universal forma do devir (Hegel, Marx) ou a singularidade de suas deformações (Bataille, Raoul Hausmann)? Seria a lei ou sua transgressão? Seria um fato de determinação histórica ou um sintoma de

sobredeterminação memorial? Seria um fluxo supremo ou uma descontinuidade no fluxo? Seria uma necessidade da razão na história ou uma contingência subversiva do desejo inconsciente? A escritura brechtiana vale por seu parâmetro *crônico* (como o sugere Louis Althusser) ou por seu paradigma *anacrônico* (como sugere, creio, Walter Benjamin)? A "dramaturgia não aristotélica" é antes de tudo "dialética", sem dúvida. Mas isso implica a *mensagem* ou a *montagem*? A palavra de ordem ou o chiste? O realismo socialista ou uma espécie de "surrealização" de toda coisa? O distanciamento conceitual ou a associação de ideias? Isso acarreta a rigidez e as aporias da "arte militante" (como sugere Roland Barthes) ou então o anarquismo de relações "que se engendram uma a outra metamorfoseando-se e que tocam o sonho" (como sugere Ernst Bloch)? O mesmo gesto pode documentar um momento da *história* e dispersar-se ao mesmo tempo nos anacronismos da *imaginação*?

É difícil decidir essas questões pela simples razão de que o próprio Brecht nunca elegeu uma delas verdadeiramente, de modo definitivo. Eis por que o problema que a noção de dialética, aqui colocado, reconduz-se – difrata-se – cada vez que o autor de *Mãe Coragem* evoca a postura estética a assumir diante das realidades históricas: enfim, cada vez que se trata de compreender o que significa, para uma obra literária ou uma imagem, ser *realista*.

Considera-se habitualmente que uma obra de arte é tanto mais realista quanto a realidade se deixa ali facilmente reconhecer. Oponho a isso esta outra definição: a obra de arte é tanto mais realista quanto mais o domínio da realidade se deixa, aí, mais facilmente reconhecer. O reconhecimento puro e simples da realidade complica-se muitas vezes nas representações que ensinam a dominá-la. O açúcar de nossos químicos não tem nada de reconhecível.[2]

Toda a obra de Brecht parece-me oscilar em torno dessa questão, como oscila essa única frase. É claro que um realismo bem pensado não se reduz nunca ao simples reconhecimento da

realidade representada. Mas o que há para além desse simples reconhecimento? Há o que Brecht chama aqui "domínio da realidade" (*die Realität gemeistert wird*). Num primeiro tempo, podemos compreender esse domínio como uma *produção de sentido*, principalmente o sentido político inerente, imanente a toda situação representada. Mas o exemplo invocado – o açúcar dos químicos – mostra-nos que, para Brecht, trata-se igualmente de uma questão de fórmula, isto é, de uma *produção de forma*. Quando é o sentido que faz critério, constata-se que Brecht orienta-se mais ou menos em direção a uma defesa do realismo socialista, por exemplo, quando admira no pintor Hans Tombrock o "princípio de agrupamento social como categoria da composição pictural", ou quando ele reproduz em seu *Journal* os desenhos heroicos de Anatoli Yar-Kravchenko, sem prestar atenção ao fato de que eles oferecem o equivalente exato das histórias em quadrinhos da propaganda nazista.[3]

É então que Brecht se interessa em compor um "Canto para a Juventude alemã livre" (*Freie Deutsche Jugend*) intitulado "Canto dos construtores", ou um outro intitulado "Canto do futuro".[4] É então que adere ao projeto leninista de "planificar a arte", mesmo se recomenda "ir com extrema prudência".[5] É então que ele defende *La bataille d'hiver*, de Johannes Becher, abandonando toda "dialética" e todo "distanciamento" na estética do realismo socialista.[6] Ele parece, nessas linhas, aceitar as posições de Georg Lukács sobre a ideia de *realismo crítico*: adotar uma perspectiva "fundamentalmente concreta" e uma "atitude ativa", observar a sociedade "de dentro", encontrar "a aliança entre o realismo crítico e o realismo socialista" contra o "realismo burguês" de um James Joyce ou de um Thomas Mann, por exemplo.[7] É então que Brecht chega a tecer elogios sobre a "atitude sábia de Stalin, diante de Maiakovski, destruidor de formas".[8]

Mas ele não tarda a dizer coisa bem diferente. Algumas linhas mais longe, na realidade, George Lukács e os censores stalinistas viam-se, repentinamente, acusados: "Se é formalismo procurar

sempre formas novas para um conteúdo idêntico, é formalismo querer conservar para um conteúdo novo formas antigas."[9] Nos mesmos anos – 1939, para ser preciso –, Brecht se verá mais que nunca confrontado com a dúvida diante dos métodos stalinistas, quando condenaram à morte seu amigo Trétiakov:

Meu mestre,
Este grande homem amical,
Foi fuzilado, condenado por um tribunal popular.
Como espião. Seu nome está vilipendiado.
Seus livros são destruídos. Falar dele
Desperta as suspeitas. Cala-se.
E se ele fosse inocente?

Os filhos do povo julgaram-no culpado,
As cooperativas e as fábricas dos operários,
As instituições mais poderosas do mundo,
Viram nele um inimigo.
Nenhuma voz se levantou em seu favor.
E se ele fosse inocente?[10]

"Uma das consequências nefastas do stalinismo é o enfraquecimento da dialética", pensa então Brecht.[11] Em Svendborg, em agosto de 1938, Walter Benjamin já anotava, em suas *Conversations avec Brecht*, esta frase sem ambiguidade do dramaturgo: "Na Rússia reina uma ditadura *sobre* o proletariado." Mas era para logo acrescentar: "É preciso evitar dissociar disso, por muito tempo, o fato de que essa ditadura fornece ainda um trabalho prático *para* o proletariado."[12] Uma *contradição* de todos os instantes seria o preço a pagar pela *exigência* que Brecht impõe à sua escritura, a seu *realismo* e às opções diante da história política de seu tempo? Roland Barthes, em 1957, situou muito bem esse lugar ao mesmo tempo onipresente e problemático da história, no realismo brechtiano:

Em Brecht, a história é uma categoria geral: ela está em toda parte, de uma maneira difusa, não analítica; ela é estendida, colada

aos sofrimentos humanos, consubstancial a eles, como o verso e o reverso de uma folha de papel; mas o que Brecht dá a ver e a julgar é o reverso, uma superfície sensível de sofrimentos, injustiças, alienações, impasses. Brecht não faz da História um objeto, mesmo que tirânico, mas uma exigência geral do pensamento: para ele, fundar seu teatro na História não é apenas expressar as estruturas verdadeiras do passado, como pedia Marx a Lassalle. É também, e, sobretudo, recusar ao homem qualquer essência, negar à natureza humana qualquer realidade que não histórica, acreditar que não há um mal eterno, mas apenas males remediáveis; enfim, é remeter o destino do homem ao próprio homem.[13]

Eis por que a questão do realismo foi pensada por Brecht segundo uma perspectiva que tornava impossível distinguir a forma *estética* de seu conteúdo *ético*. "Há no fundo do realismo, tal como nossa literatura o conheceu, um paradoxo marcante: as relações do escritor com o real sempre foram, de fato, relações éticas, e não relações técnicas: *historicamente falando, o realismo é uma ideia moral*", escreve ainda Barthes.[14] O que significa, também, que os limites intrínsecos a toda obra realista são, muitas vezes, limites morais: ali onde o realismo burguês levanta um tabu – a sexualidade, a miséria social –, ele se choca muitas vezes contra a análise política do que expõe; ali onde o realismo socialista expõe essa análise política, ele se choca contra o tabu moral do desejo e da transgressão. A energia dialética – "Viva a dialética!" – seria o que há de mais difícil a manter em todos os planos de uma mesma situação, exposta em palavras ou em imagens?

CRÍTICA

Provavelmente não há *realismo crítico* sem crítica prévia do realismo. Porque ele sempre seguiu sua propensão para *interrogar as formas*, desde a violência expressionista de *Baal* até as montagens experimentais do *Arbeitsjournal*, Bertolt Brecht

não podia consentir na rigidez dogmática de um Georg Lukács criticando violentamente as "tendências antirrealistas" da literatura moderna, quer se trate da "degradação subjetivista", nos escritores expressionistas; da "livre associação", em Joyce; da "dissolução do real", em Kafka; ou, mais tarde, da "vacuidade", em Beckett.[15] Não por acaso, em sua violenta polêmica com Ernst Bloch, Georg Lukács colocava o procedimento da montagem no centro da questão, indo até a má-fé de não ver ali senão "ligações unívocas" ou "profunda monotonia":

A montagem representa o ápice dessa evolução (moderna, formalista), e é por isso que saudamos o espírito resoluto com o qual Bloch a coloca artística e filosoficamente no centro da literatura e do pensamento "vanguardistas". Ali onde a montagem, na sua forma originária, como fotomontagem, pode produzir um efeito marcante e, às vezes, considerável no nível do trabalho de efervescência, esse efeito deve-se precisamente ao fato de que ele justapõe, de maneira surpreendente, pedaços de realidade totalmente diferentes nos fatos isolados, arrancados de seu contexto. A boa montagem tem o efeito de um chiste bem-sucedido. Mas no momento em que essa ligação unívoca (eficaz e justificada no chiste isolado) transmite a pretensão de figurar a realidade (mesmo quando esta é concebida como sendo o irreal) a relação de conjunto (mesmo quando esta última é formulada como ausência de relação) e a totalidade (mesmo quando esta foi vivida como caos), o resultado final não pode ser senão uma profunda monotonia. Os detalhes podem mesmo brilhar nas cores mais variadas, o conjunto oferece um cinzento desesperante, como uma poça de água suja, mesmo quando seus componentes apresentam as cores mais variadas.

Essa monotonia é a consequência necessária do abandono do reflexo objetivo da realidade. (...) Naturalmente, esses princípios não são nunca realizados a cem por cento, mesmo em Joyce. Porque um caos a cem por cento não existe senão na cabeça dos alienados, assim também, como disse justamente Schopenhauer, não se pode encontrar um solipsismo a cem por cento senão num hospital de alienados. Mas como o caos

constitui o fundamento ideológico da arte de vanguarda, é preciso que todos os princípios de coerência lhe venham de um material exterior: daí os comentários introduzidos por montagem; daí a simultaneidade etc. Tudo isso não pode ser senão um sucedâneo, tudo isso não pode senão intensificar a univocidade dessa arte.[16]

O que opõe, a partir dessa posição do problema, a estética do realismo à da montagem? A primeira trata de compreender a realidade produzindo seu "reflexo objetivo", como diz Lukács: ela visa restituir seu movimento intrínseco, sua totalidade histórica. Seu alto valor político consiste em tirar partido de tal compreensão para *tomar partido* nesse movimento, nessa totalidade. A exposição pela montagem, ao contrário, renuncia antecipadamente à compreensão global e ao "reflexo objetivo". Ela dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências de superfície – correndo o risco de mostrar as fendas de superfície em vez das coerências –, de modo que fazer a desordem, o "caos", diz Lukács, é seu princípio de partida formal. Ela não mostra as coisas sob o ângulo de seu movimento global, mas sob o de suas agitações locais: descreve os turbilhões no rio mais que a direção de seu curso geral. Dis-põe e recompõe, expõe criando novas relações entre as coisas, novas situações. Seu valor político é, em consequência, mais modesto e, ao mesmo tempo, mais radical, porque mais experimental: esse valor seria, estritamente falando, o de *tomar posição* quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens.

Toda a diferença está aí. Brecht opõe-se a Lukács quando admite – ou reivindica – que seu trabalho consiste não em *oferecer o real*, isto é, expor sua verdade, mas em *oferecer o real problemático*, isto é, em expor seus pontos críticos, as fendas, as aporias, as desordens.[17] Ora, isso não pode ser feito por uma simples palavra de ordem. Eventualmente, em um chiste (gênero

equívoco por excelência, apesar do que dele diz Lukács), ou melhor, numa série aberta de jogos de linguagem ou de agenciamentos icônicos, como muito bem o fazem o *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel*. Desde o início de seu diário, por exemplo, ao passo que se recompõe dificilmente – se é que isso é possível – de ter fugido da catástrofe do regime nazista e de se encontrar órfão de seu trabalho teatral, Brecht relê Lukács observando que este praticamente "conseguiu arruinar [o realismo] tanto quanto os nazistas, o socialismo".[18] Ele ironiza maldosamente "a claque de Moscou [que] leva atualmente às nuvens a peça de [Julius] Hay, *Avoir*: é realismo socialista garantido".[19] Ele tenta, então, situar a falsidade intrínseca do debate entre realismo e formalismo, reivindicando sua própria posição dialética revelada como um *anacronismo* literário, na sua maneira de estudar as formas antigas (eventualmente aviltadas sob pretexto de obsolescência burguesa) para inventar novas (eventualmente aviltadas sob pretexto de obscuridade burguesa):

> Como, de minha parte, sou um inovador, muitos continuam a gritar que sou formalista. Em meus trabalhos, eles não encontram as formas antigas, pior ainda, encontram novas: então decretam que são as formas que me interessam. Quanto a mim, descobri mais o quanto fazia pouco caso delas. Em diversos momentos estudei as formas antigas da poesia e da narrativa, do drama e do teatro, e simplesmente separei-me delas quando prejudicavam o que eu queria dizer. Em quase toda parte meus começos foram convencionais. Em poesia, comecei por cantar segundo a guitarra, esboçando meus versos ao mesmo tempo que a música. A balada era uma forma ancestral, que não se escrevia mais, no meu tempo, quando se respeitava um pouco a si próprio. Posteriormente, adotei outras formas poéticas, menos antigas, mas aconteceu-me voltar atrás, e até mesmo fabriquei cópias de mestres antigos, transpus Villon e Kipling. A *song*, que desembarcou neste continente depois da guerra como um canto popular das grandes cidades, já tinha uma forma convencional no momento em que me servi

dela. Parti dela para em seguida a demolir. (...) Se continuar assim, o debate sobre o realismo bloqueará a produção.[20]

Brecht evoca ainda a "tolice" de Lukács quando este considera "os vanguardistas literários burgueses decadentes, e ponto final; [e] a desintegração da narrativa uma desintegração pura e simples". Nessa visão dogmática, escreve ele nas mesmas linhas, "a *montagem* passa, por exemplo, como signo da decadência, porque ela quebra a *unidade*, causa a morte do *orgânico*".[21] Será necessário, então, redefinir os desafios do realismo e, para isso, repensar a questão da *forma*, situando-se num campo que Brecht chama, de imediato, um *saber* – trata-se, evidentemente, do saber histórico –, o que deveria permitir, a seus olhos, distinguir enfim o realismo autêntico do simples naturalismo.[22] De volta a Berlim, em 1948, no momento em que descreve em seu diário as "ruas em ruínas totalmente mudas" sob o estrondo contínuo dos aviões de transporte da ponte aérea, Brecht continuará a se interrogar sobre esse debate estético, perguntando-se, por exemplo, como Picasso encarou e resolveu de frente o problema do realismo e da desconstrução formal.[23]

Não há, certamente, realismo crítico sem crise do realismo e sem elaboração da forma dessa própria crise. O Brecht do Berliner Ensemble faz ainda a experiência dessa contradição e continuará até o fim – num contexto stalinista, onde ele evolui ao mesmo tempo como um *apparatchik* e como um irredutível contestatário – a colocar essas questões cruciais. Por um lado, ele ironiza ainda o fato de que "os adversários do formalismo vociferam muitas vezes contra as formas novas e atraentes, como algumas matronas sem charme que denunciam a beleza e o esforço para ser bela como pura e simples putaria"; por outro lado, exige, mais que nunca, "que a literatura se engaje, jogue-se na luta (...) e adquira um caráter revolucionário, e o exiba exteriormente também nas formas. Para ela o formalismo é o que estraga o conteúdo revolucionário".[24]

PARTIDO

É no próprio coração das certezas mais nitidamente afirmadas que jaz, muitas vezes, a contradição mais fundamental, a mais inconsciente. Ora, há em Brecht uma certeza que toda sua vida de luta levou à incandescência: *a arte mostra a política*, ela a *expõe* no duplo sentido do termo – argumento de discurso e disposição de imagens –, ela aí se expõe constantemente. A arte, segundo Brecht, desmonta e remonta a história, para mostrar sua dimensão política. Para remostrá-la também a seus adversários políticos, por intermédio de documentos e de sua montagem crítica. O autor de *La décision* situa, assim, a atividade do artista na mesma medida de sua posição política: ali onde é questão de mostrar (questão de forma) para remostrar (questão de conteúdo, questão de combate). Ali onde se trata de *tomar partido*. "Para a arte, lê-se em *Petit organon pour le théâtre*, ser imparcial significa, muito simplesmente, que se pertence ao partido dominante."[25] E isso tanto mais nitidamente quanto reinam os totalitarismos: "Nesses tempos de opções decisivas, escreve Brecht, em 1933, a arte também deve optar."[26]

É por essa razão que o *realismo* deve ser pensado como um "método de combate",[27] cuja *dialética* seria o fundamento estratégico e o eixo epistemológico: "A tarefa dos dialéticos é dialetizar os diferentes domínios do pensamento e deles extrair o componente político."[28] E Brecht lembra com muita propriedade a que ponto a *arte* não vai sem a *história*, o que engaja, seja dito de passagem, a responsabilidade política dos historiadores da arte, tanto quanto a dos próprios artistas:

> Os historiadores da arte são pessoas que, longe de toda política, frequentam museus onde se expõem, além dos quadros, pedras talhadas e objetos usados, carcomidos. A essas pessoas inteiramente inofensivas, acontece o seguinte: de repente, a venda de objetos de arte, inofensiva e bem-sucedida, aparece como uma provocação, e aponta-se a oposição gritante entre o fato de que não se tem dinheiro

para comprar o leite das crianças que têm fome, e o fato de que se encontram somas enormes para comprar alguns metros de tela pintada. Admirados, os historiadores da arte se apressam em afirmar que não é porque eles aprovam o preço desmedido dos quadros, que aprovam o estado de coisas que impede as crianças famintas de ter leite. Pensavam simplesmente que as duas coisas não tinham relações. (...) Não: nem os artistas nem os historiadores podem ser dispensados de suas responsabilidades nessa situação, nem dispensados da obrigação de trabalhar para modificá-la.[29]

Tomar partido, mas como? Brecht tem logo uma opinião: é preciso *reunir-se ao partido*, o Partido Comunista, entenda-se. Ali está sua certeza, sua via, ali está também sua coragem: porque é a isso que ele deverá, em 1933, encontrar-se em perigo de morte. Ali está também sua contradição inconsciente. Ser-lhe-á necessário seguir Lenin até nesse famoso texto de 1905, intitulado "A organização do Partido e a literatura de partido". Depois de ter atacado a literatura burguesa "imparcial" – "maldita época de discurso em língua de Esopo, de aviltamento literário, de expressão servil, de sujeição do pensamento"–, Lenin sustentava que "a literatura deve tornar-se uma literatura de partido", não "constituir uma fonte de enriquecimento" e, assim, "tornar-se parte integrante do trabalho organizado, metódico e unificado do Partido".[30] "É indiscutível que a literatura presta-se menos que qualquer outra coisa a uma igualização mecânica, a um nivelamento, a uma dominação da maioria sobre a minoria", admitia Lenin. No entanto, "ela não poderia ser uma tarefa individual, independente da causa geral do proletariado"; sendo assim, "as bibliotecas e as diversas livrarias devem tornar-se empresas do Partido, submetidas a seu controle", de maneira a impor uma literatura "livre do arrivismo e, mais ainda, livre também do individualismo anárquico burguês".[31] As objeções questionando a liberdade individual lhe pareciam poder ser refutadas de imediato:

Como! Vai lamentar-se, talvez, algum intelectual, partidário apaixonado da liberdade. Como! Quereis, pois, submeter à coletividade um sujeito tão delicado, tão individual como o da criação literária! Quereis que operários solucionem, pela maioria de vozes, os problemas da ciência, da filosofia, da estética! Negais a liberdade absoluta da criação puramente individual do espírito!

Tranquilizai-vos, senhores! Primeiramente, trata-se da literatura de partido e da submissão ao controle do Partido. Cada um é livre para escrever e dizer tudo o que quiser, sem a menor restrição, [mas] o Partido é uma associação livre que estaria infalivelmente destinada à dissolução ideológica primeiro e material em seguida, se ela não se purificar dos seus membros que divulgam ideias hostis ao Partido. (...) Em segundo lugar, senhores individualistas burgueses, queremos absolutamente vos dizer que vossos discursos sobre a liberdade absoluta são apenas hipocrisia. Numa sociedade fundamentada no poder do dinheiro, numa sociedade em que as massas trabalhadoras vegetam na miséria, enquanto um punhado de gente rica vive como parasita, não pode haver "liberdade" real e verdadeira. (...) A liberdade do escritor burguês, do artista, da atriz não é senão uma dependência mascarada. [Ao contrário,] essa literatura será livre, porque não serão a violência do ganho nem o arrivismo que lhe trarão forças sempre novas, mas a ideia do socialismo e a simpatia pelos trabalhadores. (...)

E agora, ao trabalho, camaradas! Temos diante de nós uma tarefa difícil e nova, mas, também grande e nobre, a tarefa de promover uma literatura vasta, rica, variada, com ligação estreita e indissolúvel com o movimento operário. (...) Só então a literatura "social democrata" tornar-se-á realmente (...) revolucionária ao extremo.[32]

Bertolt Brecht quis assumir essa posição em lugares e numa época – pelo menos até sua volta a Berlim Oriental – em que "o Partido" estava longe de estar no poder. A *literatura de partido* é intrínseca a uma obra altamente política como *La décision*, por exemplo: é ela que Louis Althusser admira, é nela que ele reconhece a prescrição leninista, a "posição de partido" aparecendo-lhe como a condição necessária, em Brecht, ao "deslocamento

do ponto de vista do especulativo ao político".[33] É também a ela que Trétiakov faz referência quando demanda uma "coletivização do trabalho literário" – o que Brecht praticou, ainda que de maneira muito machista e autoritária, unicamente em seu nome próprio – ou quando rejeita os surrealistas e os psicanalistas freudianos, sejam eles comunistas, no campo burguês, puros "místicos do eu".[34]

Tomando esse partido, Brecht não foi inteiramente ingênuo – aí está sua contradição, seu debate interno – quanto ao fato de que tal maneira de reivindicar a liberdade consistia em privar-se dela em outro plano. "Tornei-me um pouco doutrinário", admitia ele uma vez em suas "Notes sur le travail littéraire", escritas entre 1935 e 1941, "porque tinha uma necessidade premente de que me instruíssem".[35] É então que ele confessava indignar-se contra "a imaginação fugitiva, essa excessiva instabilidade na alternância das imagens",[36] instabilidade e alternância que ele, entretanto, praticava, na mesma época, nas folhas soltas de seu *Journal de travail*. Daí também uma ambivalência particular – porque o caso é emblemático – em relação à poesia de Baudelaire, que cantou a miséria como nenhum outro, mas *sem o recurso de tomar partido*: "A pobreza é, para ele, a do trapeiro; o desespero é o do parasita, o sarcasmo, o do mendigo."[37] Enfim, o trabalhador honesto, o proletário no trabalho não estão muito bem ilustrados naquele lirismo, o que não corresponde, evidentemente, ao programa estético legível nos discursos de Brecht pronunciados no Congresso dos Escritores dos Anos Cinquenta, quando ele gozava do reconhecimento oficial encarnado no Prêmio Stalin.[38]

Não se deixou de criticar, algumas vezes severamente, as "armadilhas do engajamento" político brechtiano.[39] Num texto de 1962, intitulado "Engagement", Theodor Adorno pôs o dedo nos limites políticos de Brecht, até na textura dramatúrgica de peças como *La résistible ascension d'Arturo Ui*:

> A comédia sobre a resistível ascensão do grande ditador Arturo Ui ilumina com uma luz brutal e justa a nulidade subjetiva e o caráter

factício do chefe fascista. Mas a desmontagem do personagem do chefe, como de todos os indivíduos em Brecht, prolonga-se pela construção das relações econômicas e sociais no interior das quais age o ditador. Em vez de uma conspiração de decididores muito poderosos, apresenta-se-nos uma organização lamentável, o truste da couve-flor. O verdadeiro horror do fascismo é escamoteado, não é mais o fruto da concentração do poder social, mas do acaso, como os acidentes e os crimes. Assim quer a técnica da agitação: é preciso apequenar o inimigo, o que favorece uma política falsa, tanto na literatura quanto na práxis antes de 1933. Contrariamente a toda dialética, o ridículo a que se entrega Ui não mata o fascismo, que Jack London havia previsto de forma exata dezenas de anos antes. O escritor anti-ideológico prepara a degradação de sua própria teoria em ideologia.[40]

Enfim, *tomar partido* não desemboca em Brecht senão numa *simplificação* não dialética, isto é, numa *falsificação* ideológica da análise política:

O princípio artístico da simplificação não serve simplesmente, como ele queria, para purificar a política concreta das nuanças enganosas que aparecem no reflexo subjetivo da objetividade social, mas ele falsifica também essa objetividade que o *Lehrstück* se esforça em destilar. Se tomarmos Brecht por suas proposições, se tomarmos a política como critério de seu teatro engajado, ela revelará sua falsidade.[41]

É tomando as palavras de ordem de Brecht ao pé da letra que poderemos ir até a afirmação de que, nele, "a mentira política desonra a forma estética".[42] Esta seria, aos olhos de Adorno, a aporia brechtiana de uma literatura política:

Esse tipo de aporia se reproduz até no tecido da poesia, no tom brechtiano. Embora exista certamente, e seja inimitável (...), ele está envenenado pela falsidade de sua política. Porque o que ele prega não é somente, como pensou por muito tempo, um socialismo imperfeito,

mas também uma ditadura de onde vem a irracionalidade cega do jogo de forças sociais, do qual Brecht se fez aliado cantando a aprovação (*Einverständnis*) em si, o poeta deve disfarçar sua voz e engolir em seco, para melhor te comer, minha criança, e isso range.[43]

Adorno faz aqui, certamente, a economia da diferença que separa a *liberdade ameaçada* do poeta em exílio – Brecht, em seu diário, não deixou de relatar sua participação nos seminários da Escola de Frankfurt, exilada em Los Angeles, e suas entrevistas muitas vezes contraditórias, com Adorno[44] – e a *liberdade confortável*, mas autovigilante do poeta oficial da RDA. Por esse motivo, o filósofo associa Brecht ali onde Brecht parece, sobretudo, dissociado (logo, mais interessante). Hannah Arendt, por sua vez, viu que essas duas condições de existência haviam determinado, em Brecht, dois regimes muito diferentes na sua produção literária: o exílio foi sua grandeza e sua energia criadora a ponto de, depois de muitos anos de esterilidade em Berlim – "ele sabia que era incapaz de escrever em Berlim Oriental" –, "o único projeto que tinha quando a morte o levou era o exílio"[45] novamente.

Brecht teve, no exílio, a *coragem de dizer*: faculdade por excelência do poeta, ou seja, "alguém que tem o dever de dizer o indizível, que tem o dever de não ficar silencioso em circunstâncias em que todos o estão, e que por isso tem o dever de cuidar para não falar demais das coisas de que todo o mundo fala".[46] Mas com seu reconhecimento oficial e seu Prêmio Stalin, ele não teve senão a *facilidade de calar* as contradições e não forneceu mais, quanto a isso, senão "um documento exemplar da incerteza das relações entre a poesia e a política, [sobretudo pela] adesão doutrinária e, muitas vezes, ridícula [que lhe concedeu] a ideologia comunista".[47] Nesse momento, aliás, sua poesia se fez tão ruim, segundo Arendt, quanto estava compromissada: "Sua *Ode à Staline*, elogio aos crimes de Stalin, escrita e publicada enquanto estava em Berlim, mas misericordiosamente excluída da compilação de suas obras", mostraria não somente a que ponto

ele foi capaz de escrever, ao lado de obras-primas, esses versos oportunistas e "indescritivelmente ruins", mas ainda a que ponto, em geral, "os poetas raramente fizeram bons cidadãos".[48] Isso, conclui Arendt, pode "nos ensinar o quanto é difícil ser um poeta em nosso século".[49] Mas isso pode nos ensinar também sobre o valor alternativo da *Kriegsfibel*, nesses tempos de poesia oficial, quando Brecht decidiu fazer um retorno poético e documentário – infantil em sua forma de cartilha ilustrada – sobre uma guerra que ele havia vivido e observado do exílio.

POSIÇÃO

A *Kriegsfibel* nunca toma exatamente partido. Ela apresenta as coisas numa certa ordem, é verdade – uma ordem surpreendente, como colocar em desordem aparente nossas opiniões prontas a respeito da Segunda Guerra Mundial –, mas ela não detém nenhum julgamento definitivo, não fornece nenhuma apologia unívoca, não constrói nenhum quadro ideológico. Vê-se Hitler ir e vir, na *Kriegsfibel*, vê-se Churchill, Pétain ou representantes do Congresso Americano, mas não se vê Stalin, por exemplo. Veem-se, sobretudo, situações do povo e gestos de urgência em tempo de guerra. Veem-se imagens da política e não ícones políticos. Leem-se poemas à moda antiga em contraponto às legendas factuais acompanhando os documentos fotográficos, mas não se lê discurso sobre a história. A *montagem* torna equívoca, improvável, até mesmo impossível, qualquer autoridade de *mensagem* ou de programa. É que, numa montagem desse tipo, os elementos – imagens e textos – *tomam posição* em vez de se constituírem em discurso e *tomar partido*.

A crítica levada por Brecht, a respeito da "imaginação fugidia", com sua "excessiva instabilidade na alternância das imagens", dá lugar, aqui, a uma "imaginação operatória" embora singularmente instável na alternância das imagens fotográficas. Mas essa própria instabilidade produz uma agitação, um movimento crítico no qual Hannah Arendt sem dúvida reconheceu

essa "faculdade de imaginar" que ela extrapola de Kant e que termina na "coragem de julgar": julgar sem compromisso, mas sem preconceito, julgar sem pretender excluir a alteridade, sem ignorar que outras combinações sempre foram possíveis.[50] É porque põe sua imaginação em ação que Brecht leva os documentos escolhidos por ele na *Kriegsfibel* a "tomar posição". Não é porque exerce sua imaginação que ele permanece neutro ou que permanece na percepção prática, até mesmo empática ou identificatória, das cenas fotografadas. A montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história –, e esta, por sua vez, situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da *imaginação política*.

Mas, mais ainda que no pensamento de Hannah Arendt, é no de Walter Benjamin que não se pode, aqui, deixar de pensar. A *Kriegsfibel* seria de algum modo, e provavelmente de modo inconsciente, o livro mais benjaminiano de Bertolt Brecht. Primeiro, porque ele funciona à sua maneira – que é a de um livro para crianças, de uma cartilha, palavra feminina em alemão – como uma *crítica da violência*, e porque toda crítica da violência, tal como Benjamin a mostrou, deve se manter no elemento sensível tanto quanto filosófico de sua história.[51] Em seguida, porque a *Kriegsfibel* coloca, assim como seu material visual, a questão das relações entre a *estetização da política* e a *politização da imagem*. Sabe-se o quanto, nos anos de 1920-1930, Benjamin refletiu sobre as condições de uma possível – de uma necessária – política das imagens. Ele criticou a falsa inocência das iconografias da guerra publicadas na órbita da Nouvelle Objectivité.[52] Fustigou a estética guerreira de Ernst Jünger, inerente à sua compilação de imagens intitulada *Krieg und Krieger*.[53] Finalmente propôs, em seu famoso ensaio sobre a reprodutibilidade, que à estetização da política, característica do fascismo – e realizada na própria guerra –, responde uma "politização da arte", da qual Bertolt Brecht, nessa época, aparecia justamente como o arauto por excelência.[54]

Brecht e Bejamin conduziram, cada um à sua maneira, mas igualmente segundo um projeto comum – que sua revista *Krisis und Kritik* devia concretizar –, essa mudança fundamental na maneira de colocar os problemas artísticos, mudança que Philippe Ivernel chamou a "virada política da estética".[55] Ora, é exatamente porque a história se desdobra no elemento sensível dos gestos humanos e das imagens que o olhar *político-estético* é não somente possível, mas ainda necessário.[56] Uma grande diferença separa, no entanto, os dois autores: ali onde Bertolt Brecht produziu sua turbulência política – até nos meandros fascinantes do *Arbeitsjournal* e da *Kriegsfibel* – segundo a visão doutrinária de uma *tomada de partido* submetida às ideias de Lenin, às suas palavras de ordem, às suas considerações de sistema e à sua aversão a todo anarquismo, Walter Benjamin, por sua vez, chegou a construir uma política das imagens que se apresenta como um livre exercício e uma verdadeira filosofia da *tomada de posição*. Ali onde Brecht vê na tomada de partido o objetivo natural de toda tomada de posição, Benjamin compreende a tomada de posição como uma brecha possível em toda tomada de partido.

Não é um acaso se, no mesmo ano em que ele interpreta o teatro épico brechtiano – para revelar sua originalidade mais radical, ainda que ao preço de uma certa inflexão de seu discurso manifesto –, Walter Benjamin escreve um breve ensaio sobre "O caráter destruidor". O que ele visa é um *estilo de pensamento crítico* que não ataca nenhuma tese, que se empenha mais em desconstruir, em desagregar alegremente as teses existentes. Se o "caráter destruidor" possui uma palavra de ordem, é aquela, paradoxal, que consiste em "dar lugar"; se ele constrói afinal de contas alguma coisa, esta consiste, primeiro, em desentulhar, deslocar, dis-pôr e redispor todas as coisas.[57] Benjamin considera aqui a energia dialética sob o ângulo do bom humor e da infância (onde se reconhece, em filigrana, não somente os motivos nietzschianos da derrocada dos valores, mas ainda,

anteriormente, os temas baudelairianos da imaginação como faculdade de conhecimento e da "moral do brinquedo"):

> O caráter destruidor é jovem e alegre. Destruir, na realidade, nos rejuvenesce, porque apagamos assim os traços de nossa idade, e nos alegra, porque desobstruir significa para o destruidor resolver perfeitamente seu próprio estado, e mesmo dele extrair a raiz quadrada. (...) O caráter destruidor não tem nenhuma ideia em mente. Suas necessidades são reduzidas; antes de mais nada, ele não tem nenhuma necessidade de saber o que se substituirá àquilo que foi destruído. Primeiro, um instante pelo menos, o espaço vazio, o lugar em que o objeto se encontrava (...). Aos olhos do caráter destruidor, nada é durável. É por essa razão, precisamente, que ele vê caminhos por toda parte. Ali onde outros tropeçam em paredes ou montanhas, ele ainda vê um caminho. Mas como ele o vê por toda parte, deve por toda parte os desobstruir. Nem sempre pela força brutal, às vezes por uma força mais nobre. Vendo caminhos por toda parte, ele mesmo está na encruzilhada dos caminhos. Nenhum instante pode conhecer o seguinte. Ele demole o que existe, não por amor aos escombros, mas por amor ao caminho que os atravessa.[58]

Esse texto poderia ser lido como um elogio à montagem. Afinal, a montagem possui esse "caráter destruidor", pelo qual um modelo prévio de narrativa – de temporalidade, em geral – vê-se deslocado a fim de que dele seja extraído o conflito imanente, até mesmo a "raiz quadrada", como se exprime Benjamin jogando com as palavras. Por outro lado, a montagem procede desobstruindo, isto é, criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas. Ali onde o *partido* impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento das outras, a *posição* supõe uma copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si. Eis por que, diz Benjamin, pode-se tomar posição e dar a pensar de maneira inédita, sem ter, previamente, "nenhuma

ideia em mente". É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinável, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, "sempre na encruzilhada dos caminhos".

As montagens brechtianas do *Arbeitsjournal* e da *Kriegsfibel* sublinham, apesar delas, essa exigência. Em seu ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin partia de um problema que se encontra no próprio centro do trabalho de Brecht: é o problema da *exposição do político*. O homem é um animal político, nós o sabemos desde Aristóteles. Mas "ser político" significa que ele deve *se expor*, em todos os sentidos desse termo: expor-se à contradição dos outros pontos de vista, expor-se para se tornar visível em todas as suas tomadas de posição, expor-se aos perigos inerentes a tal postura. Ora, a fotografia e o cinema – esperando a televisão – reconfiguraram inteiramente esse problema numa época em que, por um lado, os operários soviéticos desempenhavam seu próprio papel nos filmes de ficção, e em que, por outro lado, Hitler tornava-se um fenômeno teatral, radiofônico e cinematográfico (nas atualidades filmadas), mais importante da Alemanha weimariana:

> Trata-se de poder expor, em determinadas condições sociais, certas performances controláveis, até mesmo transparentes, assim como o esporte havia sido o primeiro a exigi-las em certas condições naturais. Daí uma nova seleção, dessa vez frente ao aparelho, da qual o campeão, a vedete e o ditador saem vitoriosos.[59]

Em tal situação, a exigência comum a Benjamin e a Brecht foi pensar as condições alternativas de uma nova *política da exposição*. O famoso "declínio da aura" não tem sentido, para

Benjamin, senão a partir do momento em que os rituais da exposição política – aqueles que já haviam, seja dito de passagem, retido a atenção de Warburg no momento da Convenção de Roma, em 1929 – podem dar lugar a uma produção política da exposição que seja capaz de desconstruir a intimidação inerente aos parâmetros religiosos do político, assim como aos parâmetros mágicos da imagem artística.[60] Não se trata de dizer que a arte é obsoleta, nem que a liberdade do artista deva apagar-se diante da vontade do militante. Trata-se de recolocar a questão do poeta na cidade, não apenas como "criador", mas como "destruidor", não somente como destruidor, mas como "produtor", o que é, para Benjamin, uma maneira de colocar a "questão do direito do poeta à existência" política.[61]

Ora, a obra de Brecht encarna com precisão o que Benjamin entende nos termos do *autor como produtor*. Mais ainda, as premissas do problema colocado por Benjamin são exatamente as mesmas que aquelas com as quais Brecht fará em breve o material das colagens e montagens do *Arbeitsjournal* e da *Kriegsfibel*: o autor torna-se produtor na medida em que não se contenta em criar uma obra inédita, mas faz dessa obra uma possível contrainformação, um pensamento inaudito, um *conhecimento novo* que os meios oficiais de informação passam em silêncio, seja por censura, ignorância, interesse político ou simplesmente vulgaridade. Trata-se, diz Benjamin, de ultrapassar a alternativa estéril do propagandista e do artista, isto é, da tomada de partido e da pura criação.[62] Não por acaso, a questão crucial situa-se no nível da escritura e da iconografia jornalística, ou seja, dos meios de difusão pelos quais nos é comunicada nossa própria história contemporânea:

(...) uma apresentação do autor, enquanto produtor, deve ter sua origem na imprensa. [Ora], o jornal, na Europa Ocidental, não constitui ainda um instrumento de produção válido nas mãos do escritor. Ele pertence sempre ao Capital. Ora, dado que, por um lado, o jornal

representa, tecnicamente falando, a posição maior da escritura, mas que essa posição, por outro lado, encontra-se nas mãos do adversário, não se poderia surpreender com as imensas dificuldades contra as quais deve lutar o escritor para compreender seu condicionamento social, seus meios técnicos e sua tarefa política.[63]

E Benjamin observa que os "meios técnicos dessa tarefa política" só foram melhor elaborados por Bertolt Brecht. "Ele foi o primeiro a levantar, destinada ao intelectual, uma exigência de longo alcance: não abastecer o sistema de produção sem simultaneamente transformá-lo."[64] Essa transformação se enuncia em Brecht no conceito de *Umfunktionierung* ou "mudança de função". E seu meio técnico, lembra Benjamin, não é outro senão o procedimento de montagem inerente à "força revolucionária do dadaísmo" ou à turbulência política das composições de John Heartfield.[65] No sistema de produção tradicional, por exemplo, os fotógrafos são colocados de um lado e os poetas do outro, as belas imagens de um lado e os belos textos do outro. A montagem estará de agora em diante ali para quebrar essas barreiras entre forças de produção:

O que temos a pedir ao fotógrafo é que seja capaz de dar à sua foto a legenda que a arranque à usura da moda e lhe confira seu valor de uso revolucionário. Ora, afirmaremos essa exigência com maior insistência se nós – escritores – nos pusermos a fotografar. Aí também o progresso técnico é para o autor, compreendido como produtor, o fundamento de seu progresso político. Em outros termos, superar, no seio do processo de produção do espírito, as competências que se organizam segundo a concepção burguesa, eis o que torna essa produção politicamente válida; e, para dizer a verdade, é preciso que as barreiras de competências erguidas entre as duas forças produtivas para separá-las sejam demolidas conjuntamente. O autor como produtor experimenta – ao mesmo tempo que sua solidariedade com o

proletariado – uma solidariedade direta com alguns outros produtores, que antes não tinham muita coisa a lhe dizer.[66]

A primeira função política da montagem seria *recompor as forças* e os domínios de produção, por exemplo, o domínio da imagem diante do domínio do texto. Aos olhos de Benjamin, Brecht é exemplar dessa recomposição ao ampliar o "laboratório teatral" articulando seu texto épico à produção visual de vanguarda (o papel da fotografia, do cinema), e, é claro, à produção musical de seu tempo (Hanns Eisler, Kurt Weill).[67] Assim como o romance moderno pratica a montagem e "parte do documento" para juntar-se à dimensão épica;[68] assim como a fotografia moderna dirige-se primeiro à "fecundidade do documento" para instruir o "processo da história";[69] assim como, ainda, o cinema moderno deve sua força à montagem como processo operatório de desmembramento e de recomposição sempre modificável, sempre perfectível;[70] assim também o teatro de Brecht recompõe as forças do político por decomposição e exposição analítica da história.

O que é *tomar posição*, senão, como explica Benjamin referindo-se às obras teatrais de Brecht, fazer obra de dialético, de cineasta e de fotógrafo ao mesmo tempo? "Há um dialético em cada mestre da arte", escreve Benjamin.[71] Isso quer dizer também que "o teatro épico avança por saltos, comparável nisso às imagens da fita cinematográfica"; isso quer dizer, ainda – pensemos em Eisenstein –, que "sua forma de base é a do choque, pelo qual situações particulares da peça, bem distintas umas das outras, vão se chocar"; enfim, isso quer dizer que em tal trabalho da montagem "criam-se por toda parte intervalos que tendem a prejudicar a ilusão [e] são reservados à tomada de posição crítica".[72]

Não se recompõem as forças sem criar – a obra de arte serve para isso – *formas eficazes* e sem criar – a montagem serve para isso – *choques eficazes*. Ora, o que tais choques liberam deve

chamar-se uma imagem: uma "dialética em ponto de suspense". "O elemento dramático se incendeia [então] como um clarão de magnésio", escreve Benjamin, referindo-se ao flash fotográfico.[73] A imagem seria, então, pensada como "faísca" (é breve, é pouco) de uma "verdade" (é muito), conteúdo latente "chamado um dia a devorar" a ordem política estabelecida (é eventualmente eficaz).[74] A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria assim uma *imagem do tempo* que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas. Ora, na brecha aberta por essa explosão, essa imagem – desde a captação do visível na câmera até o dispositivo de montagem – "nos dá acesso ao inconsciente visual, como a psicanálise nos dá acesso ao inconsciente pulsional".[75] Maneira de dizer que ela reexpõe a história à luz de sua memória mais recalcada, como de seus desejos mais informulados.

5. A INTERPOSIÇÃO DOS CAMPOS
Remontar a história

ANACRONIA

Não se expõe a política apenas mostrando os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos de que a história é tecida. É por isso que a montagem aparece como o procedimento por excelência dessa exposição: as coisas só aparecem ali tomando posição, não se mostram apenas ao *se desmontarem*[1] primeiro, como se fala da violência de uma tempestade "desmontada", vaga contra vaga, ou como se fala de um relógio "desmontado", isto é, analisado, explorado, logo, despedaçado pela fúria de saber posta em ação por algum filósofo ou criança baudelairiana. A montagem seria para as formas o que a política é para os atos: são necessárias aí essas duas significações da desmontagem, que são o excesso das energias e a estratégia dos lugares, a loucura da *transgressão* e a sabedoria da *posição*. Walter Benjamin, me parece, nunca deixou de pensar lado a lado esses dois aspectos da montagem e da ação política. Por um lado, ele aconselha Brecht a iniciar-se no jogo, porque, diz, esse jogo confere unicamente às *posições* (e não à força maior ou menor de cada peça, como no xadrez) sua "justa função estratégica".[2] Por outro lado, ele vê no teatro épico a promessa de algo como uma *transgressão* generalizada, a arte de fazer toda coisa sair de seu lugar habitual e, por isso mesmo, a arte de "fazer jorrar

alto a existência fora do leito do tempo", como a vaga de uma tempestade ou o turbilhão num rio.

Essa imagem do turbilhão é familiar ao leitor de Walter Benjamin. No mesmo ano, 1928, em que publicava seu grande romance teórico da modernidade – quero dizer o *Rua de mão única*, é claro –, Benjamin tornava pública sua comunicação filosófica da origem (*Ursprung*), que é o "prefácio epistemo-crítico" a seu segundo livro sobre o drama barroco alemão. Ele falava exatamente do "estilo filosófico" em história como de uma "arte do *descontínuo* em oposição à cadeia das deduções",[3] geralmente solicitada pelos historiadores como peitoril contra a essencial sobredeterminação do devir. Aí reivindicava um uso da ideia como *configuração* e não como conceito, lei ou tese unívocas: "As ideias são para as coisas o que as constelações são para os planetas. Isso significa, primeiro, o seguinte: elas não são nem o conceito nem a lei das coisas."[4] Em consequência, elas não ganham sentido de suas *posições* respectivas, maneira de dizer que elas não dependem nem da universalidade nem da razão classificatória,[5] mas sim de seu lugar afirmado na *montagem* dada.

A montagem não é, segundo Benjamin – e diferentemente do que nos leva a pensar Ernst Bloch, por exemplo –, o apanágio estilístico ou o método exclusivo de nossa modernidade. Ela procede, geralmente, de toda *maneira filosófica de remontar a história*, que se trate de "remontar" à origem (como no caso do drama barroco alemão) ou de uma "remontagem" do contemporâneo (como no caso do *Rua de mão única*). Maneira "filosófica": outro modo de nomear aqui a *dialética*. Pois dialética e montagem são indissociáveis nessa desconstrução do historicismo. A dialética, afirma Benjamin, é o "testemunho da origem", na medida em que todo acontecimento histórico considerado para além da simples cronologia exige ser conhecido "numa dupla ótica (...), por um lado, como uma restauração, uma restituição; por outro, como algo que é, por isso mesmo, inacabado, sempre aberto"; maneira de *desmontar* cada momento da história

remontando, fora dos "fatos constatados", àquilo que "toca a sua pré e pós-história".[6]

Ora, esse duplo movimento cria intervalos e descontinuidades, de modo que o conhecimento histórico – essa "história filosófica considerada como ciência da origem", que Benjamin invoca então – torna-se uma verdadeira *montagem temporal*, "a forma que faz proceder dos extremos longínquos, dos excessos aparentes da evolução" ou dos momentos dos quais ainda não percebemos o parentesco secreto, o "percurso virtual".[7] Não há "remontar" histórico senão pela "remontagem" de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual. Maneira de dizer que não se construirá um saber histórico filosoficamente digno desse nome, senão ao expor, além das narrativas, dos fluxos e das singularidades eventuais, as *heterocronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de heterogeneidade) ou as *anacronias* (empreguemos essa palavra se quisermos sublinhar seu efeito de anamnese) dos elementos que compõem cada momento da história.

Montagem e anacronia caracterizam bem o *gestus* filosófico de Benjamin em sua totalidade. Não é o caso de opor um Benjamin "modernista" praticando a montagem em seus textos, como Raoul Hausmann fazia em suas imagens, e um Benjamin "passadista" procurando origens e sobrevivências no drama barroco, como Aby Warburg fazia na pintura renascentista. O espantoso valor do olhar lançado por Benjamin sobre a historicidade em geral seria o de se manter constantemente no *limiar do presente*, a fim de "liberar o instante presente do ciclo destruidor da repetição, e tirar da descontinuidade dos tempos as chances de um retorno", como bem resumiu Guy Petitdemange.[8] Teologicamente falando – uma vez que Benjamin falava também essa linguagem –, significa que não há redenção futura sem a exegese dos textos mais antigos, não há messianismo possível sem pensamento, sem repensamento das fundações. Psicologicamente falando, significa que não há *desejo*

sem trabalho da *memória*, não há futuro sem reconfiguração do passado. Politicamente falando, significa que não há força revolucionária sem remontagem dos lugares genealógicos, sem rupturas e retessituras dos laços de filiação, sem reexposições de toda a história anterior. Eis por que o elemento mais "vanguardista", em Benjamin, não vai nunca sem o anacronismo de sua junção com algo como uma "arqueologia".[9] Com a condição, é claro, de não reduzir a modernidade a um puro esquecimento da história. Com a condição de não reduzir a arqueologia a um puro e simples amor dos escombros. "A doutrina dos escombros produzida na época, escreve Benjamin em 1930, deve ser completada por uma doutrina do processo de desmontagem que é tarefa do crítico."[10]

Embora Walter Benjamin não tenha apreciado unilateralmente as teses de Ernst Bloch em *Héritage de ce temps*, pode-se hoje constatar uma convergência geral de seus pontos de vista sobre as relações entre posição e transgressão, montagem e anacronismo. Bloch via na montagem o sintoma histórico de uma "coerência destruída" do mundo burguês entregue ao "procedimento de interrupção" característico das vanguardas revolucionárias, onde o nome de Brecht, aliás, logo aparece:

> (...) a montagem arranca à coerência destruída e aos múltiplos relativismos do tempo partes que ela reúne em novas figuras. Esse procedimento é, muitas vezes, apenas decorativo, mas já é, muitas vezes, uma experimentação involuntária, ou, quando é utilizado voluntariamente, como em Brecht, um procedimento de interrupção que permite assim a partes antes muito distanciadas recortar-se diferentemente. É grande aqui a riqueza de uma época em agonia, de uma espantosa época de confusão, na qual a noite e a manhã misturam-se nos anos vinte. Isso vai desde encontros apenas esboçados do olhar e da imagem, até Proust, Joyce, Brecht e mais além. É uma época caleidoscópica (*eine kaleidoskopische Zeit*), uma "revista".[11]

"Riqueza de uma época em agonia": como Aloïs Riegl havia compreendido para a Antiguidade tardia, e como Walter Benjamin havia compreendido para o maneirismo e o barroco, Ernst Bloch renuncia às teleologias do valor histórico. Não há mais "decadência" do que "progresso" em história: só há heterocronias ou anacronismos de processos de direções e velocidades múltiplas. "O Novo chega segundo vias particularmente complexas", escreve Bloch.[12] Ora, essa complexidade, ele a chama "não contemporaneidade", maneira de dizer "anacronismo". "Nem todos estão presentes no mesmo tempo presente. (...) Ao contrário, trazem consigo um passado que se intromete (...), um passado que não foi atualizado."[13] A *montagem* – com seu "catálogo de coisas afastadas, de conteúdos que não encontram lugar no sistema de conceitos masculino, burguês, religioso"[14] – seria, então, o meio por excelência de tornar *dialética*, isto é, politicamente fecunda, essa não contemporaneidade.[15]

A montagem é uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento: "O abalo. Estamos fora de nós. O olhar vacila e, com ele, o que fixava. As coisas exteriores não são mais familiares, elas se deslocam. Algo ali tornou-se leve demais, vai e vem."[16] A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – trapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos envolve. Mas "a poeira levantada pela explosão do não contemporâneo é mais dialética que a da distração: ela própria é explosível",[17] maneira de dizer que oferece de agora em diante um material, em suma, muito sutil, para os movimentos históricos, as revoluções futuras.

Por que o material vindo da montagem nos aparece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi retirado de seu espaço normal, porque não cessa de correr, de migrar de uma temporalidade a outra. Eis por que a montagem depende fundamentalmente desse *saber das sobrevivências* e dos sintomas dos quais Aby

Warburg afirmava que se parecem com algo como uma "história de fantasmas para gente grande" (*Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*).[18] Ernst Bloch não diz outra coisa, parece-me, quando faz da montagem uma máquina de fazer poeira no espaço e vento no tempo, enfim, uma máquina para liberar os espectros da memória e do desejo inconscientes, segundo um ritmo de "intermitência fantasmática":

> *Montagem de um ponto de vista imediato*. Somente aqui sente-se verdadeiramente o vento. Ele sopra por toda parte. As partes não se dão mais juntas, tornaram-se destacáveis, pode-se montá-las diferentemente. A montagem fotográfica é que foi primeiro compreensível para muitos, a fotografia recortada e colada de novo numa "montagem". A palavra é, certamente, mais antiga quando se trata de máquinas. Sobre o corpo humano enxerta-se também pele, transplantam-se órgãos internos; mas a parte transplantada não preenche aqui, no melhor dos casos, senão a função que corresponde ao lugar, nada mais. Na montagem cultural e técnica, ao contrário, a coesão da antiga superfície é destruída e uma nova coerência é constituída. Essa nova coerência não pode ser constituída apenas porque a antiga não cessa de aparecer sempre mais aparente, frágil, como uma simples coerência de superfície. Enquanto que a Objetividade desviava [questões de fundo] por um verniz brilhante, a montagem mostra, muitas vezes, a confusão que está por trás [e] aparece culturalmente como a forma suprema da intermitência fantasmática (*oberste Form spukhafter Intermittenz*) (...). Nessa medida, a montagem mostra menos que a Objetividade, a fachada da época, e revela mais seu bastidor (*Hintergrund*).[19]

É no intervalo desses deslocamentos que o "segundo plano" se revela. É na descontinuidade criada por essas "intermitências" que a memória involuntária e o desejo inconsciente se revelam, ou melhor, vêm à tona. O expressionismo, segundo Ernst Bloch, já "fazia, graças à montagem, deformações grotescas: com os fragmentos do mundo montava, sobretudo, nos espaços vazios dos excessos e das esperanças de natureza material, imagens utópicas

e arcaicas".[20] Depois foi preciso – para além do surrealismo e seu grande "enigma da consciência fendida" – contar com Brecht, que utiliza doravante a montagem "exatamente como uma força produtiva (*Produktivkraft*) que interrompe o fluxo dramático e desloca as partes de maneira didática, em resumo, como um elemento político na encenação (*als regiehaftes Politikum*)".[21]

Mas o que dizia o próprio Brecht de tudo isso? Por um lado, parece, a tomada de posição não lhe interessa, senão realizada numa tomada de *partido*, e a transgressão não poderia desembocar, segundo ele, senão numa *disciplina* política. Por outro lado, as heterocronias só valem para realizar o *sentido da história* enunciado por Lenin; os anacronismos só valem para serem resolvidos no *progresso* ou no processo revolucionário enquanto tal. Eis por que Brecht se recusa tão frequentemente a compreender Benjamin:

> Ele parte de algo que chama de *aura*, em relação ao sonho (o sonho diurno). Ele diz: quando se sente um olhar dirigido a si, mesmo às suas costas, procura-se respondê-lo (!). A esperança de ser olhado por aquilo que olhamos cria a aura. Esta tenderia a se enfraquecer em pouco tempo, juntamente com o cultual. B(enjamin) fez essa descoberta analisando o cinema, onde a aura se esvanece por causa da reprodutibilidade das obras. Pura mística, apesar da postura antimística. É assim que se adapta a concepção materialista de história! Isso é bastante alasmante.[22]

Após essas linhas escritas em 25 de julho de 1938, depois das duas breves menções em agosto do mesmo ano, e em fevereiro de 1939, não encontraremos mais nenhuma menção a Benjamin no *Arbeitsjournal*, até que, em agosto de 1941, Brecht consigna muito friamente que "Walter Benjamin envenenou-se num vilarejo na fronteira da Espanha".[23] O dramaturgo escreve isso tendo aos olhos as teses *Sobre o conceito da história*, texto que ele acha "claro" e útil, "apesar das metáforas e dos judaísmos". Breve conclusão pessimista – "e pensamos com

temor no pequeno número dos que estão prontos a compreender, ainda que mal, esse tipo de reflexões" – antes de deixar ali esta evocação quase anacrônica sobre uma montagem de ideias bastante cruel: "E agora, passemos aos sobreviventes!", na qual Brecht empreenderá uma crítica virulenta a Horkheimer, esse "palhaço", esse "milionário" acadêmico que discorre sobre "a atividade revolucionária" sem deixar seu "paraíso do Oeste".[24]

Por outro lado, o *Arbeitsjournal* deixa jorrar por toda parte as tomadas de posição e os movimentos de transgressão. Brecht ali desmonta com alegria o sentido da história – seja enunciada por Hegel, Marx ou Lenin – e ali semeia todo tipo de anacronismos ou impertinências de que essa, sobre o fundo de desespero trazido pelo avanço dos exércitos alemães na Europa, parece-me bastante característica:

> 12-6-40. Cocteau afirma que a camuflagem dos tanques vem indiretamente de Picasso que, antes da [Primeira] Guerra Mundial, sugeriu a um ministro de guerra francês tornar os soldados invisíveis por esse procedimento. Cocteau se pergunta também se os selvagens não se cobrem de tatuagens menos para fazer medo do que para se tornarem invisíveis. A ideia é boa. Algo pode ser tornar invisível se perder sua forma, adquirindo uma forma inesperada, em outras palavras, se, em vez de se dissimular, tornar-se chamativo e estranho! Os alemães avançam sobre Paris.[25]

Depois, em fins de junho de 1940, Brecht reflete sobre *Guernica*, sublinhando o anacronismo desse quadro que funciona como a exata "expressão artística da época", sem se contradizer ao usar uma "forma classicista".[26] Em outubro do mesmo ano, o dramaturgo põe-se a considerar o "teatro experimental" como uma opção "antediluviana", afirmando de maneira provocativa: "Querer o novo é antigo, o que é novo é querer o antigo."[27] Lembremos que é nesse momento que Brecht pensa na oportunidade de utilizar a antiga forma do epigrama para acompanhar seus documentos fotográficos da atualidade militar.

Noutra parte, serão algumas observações subsequentes sobre a arte magdaleniana, sobre a necessidade, segundo Brecht, de "voltar longe no tempo" – mas também de espreitar longe no espaço até a China, por exemplo – para quebrar as hierarquias acadêmicas de nossas "artes estabelecidas".[28] O anacronismo não revelaria sua *necessidade crítica* no ponto preciso em que se trata de redistribuir – de desmontar, de remontar, de *renovar* – os campos artísticos habitualmente divididos segundo o velho organograma aristocrático das Belas-Artes?

INTERPOSIÇÃO

Se é preciso conceder tal valor de uso ao anacronismo em Brecht, é porque, primeiro, podemos ver ali algo como uma verdadeira operação de *distanciamento temporal*: um "efeito de estranheza" produzido diretamente sobre a estrutura da narrativa ou da reflexão histórica. Brecht foi procurar *anacronicamente* no teatro chinês seus novos princípios de montagem dramatúrgica, como Eisenstein foi procurar os seus na pintura japonesa.[29] E, assim como Eisenstein observou a pintura de Greco, Brecht olhou de perto a de Bruegel o Velho, para ali descobrir em ação seu próprio *Verfremdungseffekt*.[30] Ficou fascinado por essa exemplar máquina de distanciamento que é, na pintura renascentista, a presença de um observador recuado – como o personagem de São João na *Crucificação* de Grünewald, com seu famoso index apontado[31] –, sem saber que esse efeito havia sido estritamente teorizado, no século XV, por Leon Battista Alberti com o nome de *ammonitore*.[32]

Lembramos que para Bertolt Brecht a noção de *fábula* – próxima ainda, sob esse ângulo, da *história*, segundo Alberti – consiste em "compor" globalmente a multiplicidade e a heterogeneidade dos *gestos* efetuados pelos atores: "Tudo é função da fábula: ela é o coração do espetáculo teatral. (...) O grande empreendimento do teatro é a *fábula*, composição global de todos os processos gestuais."[33] O *distanciamento* se revelará necessário à fábula,

uma vez que "é preciso que os acontecimentos se encadeiem de maneira que os elos permaneçam bem visíveis".[34] A partir daí, Brecht constatará que o estatuto temporal da fábula não deve ser procurado mais num passado puro (o do rapsodo) do que num puro presente (o da mímica):

> A distinção estabelecida por Schiller entre o rapsodo, que teria que narrar seu caso como totalmente passado, e o mímico, que teria que apresentá-lo como totalmente presente, perde muito de sua pertinência. Em sua apresentação, o comediante deve absolutamente deixar ver que, no início e no meio, ele já conhece o fim.[35]

> Habitualmente, o que representais, vós o representais
> Como se isso se passasse agora. (...)
> O que se passa aqui, passa-se
> Agora em uma só vez. A representar assim
> Estais habituados; e eu vos aconselho
> Acrescentar a esse hábito um outro hábito. (...)
> Não façais esquecer, em favor do Agora,
> O Antes e o Depois, nem mesmo tudo o que se passa
> Fora do teatro, justamente neste momento, e que é de natureza semelhante,
> E mesmo o que é diferente, não deveis fazê-lo
> Esquecer inteiramente. Limitai-vos, pois, a destacar
> O instante, sem esconder
> O que dele destacais.[36]

Em resumo, a imagem obtida não se torna *historicizada* – segundo o próprio vocabulário de Brecht – senão introduzindo "abandonos" ou hiatos, isto é, nesse caso, a exposição dos conflitos e das montagens de tempo que afetam cada ação dramática.[37] É então que cada gesto torna-se a *montagem anacrônica* de um presente capaz de expor ao mesmo tempo seu passado (as origens de sua memória) e seu futuro (as consequências de seu desejo). Será necessário, em tal montagem, que as junções ou "elos" sejam "bem visíveis"; mas será preciso também "acentuar

as rupturas", as descontinuidades, os intervalos.[38] Como assim? Brecht responde: por mudanças de iluminação, bandeirolas-comentários ou títulos projetados na tela.[39]

Estamos novamente no terreno do anacronismo e da montagem dos campos artísticos. Com efeito, as bandeirolas lembram-nos hoje manifestações políticas, mas remetem também a um passado longínquo: elas são um pouco, para o espectador brechtiano, o que os "filatérios" foram por muito tempo para os quadros da Idade Média. Quanto aos títulos projetados na tela, eles sinalizam mais o campo do cinema, evocando filmes mudos, como a *Kriegsfibel* retomará, aliás, seu princípio no espaço do livro de imagens. Entre o filatério de outrora e a projeção cinematográfica de textos – procedimento caro a Eisenstein e, mais tarde, a Jean-Luc Godard –, a invenção dramatúrgica brechtiana aceita o princípio segundo o qual toda novidade formal, toda *tomada de posição* funciona a título de *interposição* entre tempos ou campos heterogêneos. E, uma vez que é em torno da montagem que interrogamos o *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel*, parece muito natural perguntar-se como Bertolt Brecht teve de tomar posição – ou se interpôs – em relação ao cinema.

É uma história longa e complexa, que necessitaria um estudo à parte. Ela compreende, sobretudo, um *corpus* de escritos sobre a arte cinematográfica, redigidos entre os anos de 1922-1933;[40] um processo estrondoso contra a adaptação fílmica da *Ópera dos quatro vinténs*;[41] um filme coletivo, *Kuhle Wampe*, realizado entre 1931 e 1932, e imediatamente censurado porque "pintava a situação desesperada dos desempregados [em] uma montagem de pequenas peças bastante autônomas";[42] cenários originais para Fritz Lang (*Les bourreaux meurent aussi*) ou para Karl Grune (*Pagliacci*); ou ainda poemas para o filme de Joris Ivens, *Le chant des fleuves*, em 1953. Foi dita e redita a posição crítica – algumas vezes a postura desdenhosa – adotada por Brecht em relação ao cinema considerado como uma vulgar indústria cultural.[43] Mas sabe-se também – pensemos em Joseph Losey e,

sobretudo, em Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – o quanto os cineastas puderam declarar sua proximidade com o método brechtiano e, em particular, sua dívida em relação ao princípio de distanciamento.[44]

Mas a questão não é tanto avaliar a dívida do teatro brechtiano em relação ao cinema ou a dos cineastas em relação à dramaturgia brechtiana. A questão concerne mais, parece-me, às *posições respectivas* ou às "interposições" do teatro e do cinema na máquina estética brechtiana. Jean-Louis Déotte observou que "o cinema é o sistema em que a montagem é essencial, não unicamente como escritura (montagem de planos-sequência), mas como montagem integradora de outros sistemas projetivos e suas respectivas temporalidades".[45] Mesmo para além da projeção – pois se pode ver um filme sem projetá-lo, manipulando, por exemplo, a película sob os olhos ou numa sala de montagem –, o fenômeno moderno da interposição dos campos artísticos foi descrito por Adorno sob a denominação de *imbricamento das artes*, tendo como consequência fatal – ligada à montagem, na esfera estética, de elementos heterogêneos a essa esfera, como os documentos fotográficos do *Arbeitsjournal* ou da *Kriegsfibel* – a indeterminação estética da própria noção de "arte":

> Hostil a um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, como caução dos sentidos, relações ordenadas no interior dos gêneros, o imbricamento das artes (*die Verfransung der Künste*) queria escapar do entravamento ideológico da arte (*aus der ideologischen Befangenheit von Kunst*), que a atinge até o coração de sua constituição. É como se os gêneros artísticos, negando os contornos firmes de sua figura, mascassem o próprio conceito da arte. O fenômeno originário do imbricamento da arte, nós o encontramos no princípio da montagem, que se impôs antes da Primeira Guerra Mundial, com a explosão cubista e, certamente independente desta, nos experimentadores como Schwitters, depois no dadaísmo e no surrealismo. Mas o que faz a montagem, senão perturbar o sentido das obras de arte por uma invasão de fragmentos extraídos da realidade empírica – invasão subtraída à legislação do sentido – e no mesmo ato infligir um desmentido ao sentido? O imbricamento

dos gêneros artísticos acompanha quase sempre a apreensão que as configurações têm sobre a realidade extraestética. E justamente essa apreensão é estritamente oposta ao ato de espelhamento (*Abbildung*) dessa realidade extraestética. Quanto mais um gênero deixar entrar em si o que seu contínuo imanente não contém em si mesmo, mais ele participa daquilo que lhe é estranho, daquilo que é da ordem da coisa, em vez de imitá-la. Ele se torna virtualmente uma coisa entre as coisas, torna-se aquilo que não sabemos o que é.[46]

Dispondo "coisas entre as coisas" – por exemplo, um pneu usado, duas muletas, um guarda-chuva e um moinho de café, sobre uma prancha do *ABC de la guerre* legendada com um epigrama lírico (Figura 11) –, Bertolt Brecht torna árdua nossa tarefa no plano estético, porque faz de seu *trabalho* uma *coisa* difícil de se identificar como *obra* de arte. O "imbricamento das artes" é bem característico de todas essas montagens fotográficas. Quando Brecht, em seu *Journal de travail*, evoca suas dúvidas sobre *Le cercle de craie causasien* e refere-se a um quadro de Bruegel, podemos ter certeza quanto aos domínios artísticos que ele convoca juntos.[47] Mas quando viramos a página e nos posicionamos frente a frente com Pio XII, Rommel e a visão de um ossário (Figura 15), recaímos na dificuldade intrínseca ao "imbricamento das artes": não sabemos mais exatamente "o que é isso". Não é nem um argumento político no sentido estrito, nem uma obra de arte no sentido estrito. É uma montagem à moda do *Bilderatlas*, de Warburg – penso precisamente nas últimas pranchas nas quais o papa Pio XI era visível entre dignatários fascistas e documentos de *pogroms* antissemitas[48] –, três imagens desiguais reunidas para levantar uma questão.

A *interposição* atuante nessa montagem não concerne unicamente à desigualdade dos três documentos: ela nos confronta também com uma heterogeneidade dos campos simbólicos em jogo. Seria uma livre associação artística? Uma reflexão histórica? Uma hipótese antropológica? Uma maquete dramatúrgica? Um repertório de gestos fundamentais? É tudo isso ao mesmo

tempo, tudo isso que Brecht concebe *montar* – como outrora "montavam-se" as *naturalia* em quadros complexos, caças construídas *ad hoc* – para dali tirar um saber utilizável noutro lugar. As montagens do *Arbeitsjournal* são mais explicitamente "cinematográficas", aliás, quando fornecem séries ou *sequências* gestuais, como os 20 fotogramas da "dança de Hitler", em 17 de junho de 1940, ao anúncio da rendição das tropas francesas (Figura 16), a série de gestos captados durante a campanha russa, com seu fundo de vilas em chamas (Figura 17), ou ainda a sequência do nazista ferido pelos F.F.I., quando da batalha de Paris, em setembro de 1944 (Figura 18).

Enfim, o mais desconcertante – porém, o mais experimental – dos dispositivos utilizados por Brecht é o que consiste em colocar juntas listas escritas, como por exemplo o recenseamento de seus *Poèmes d'exil*, em dezembro de 1944, com os filmes-contato de seus manuscritos realizados por Ruth Berlau (Figura 19).[49] Como se os poemas tivessem necessidade não apenas de sua compilação gráfica, mas ainda de sua exposição fotográfica e, quase, cinematográfica. Como se a literatura tivesse necessidade de se pôr em movimento fílmico no desfile serial de uma produção tendo o exílio como única unidade de tempo. Mais tarde, sabe-se, Brecht fará a difração da iconografia de seus *Modellbücher* a partir da unidade de tempo que constitui uma representação teatral de *Antígona* ou de *Mãe Coragem*: são longas sequências quase cronofotográficas – 94 imagens para *Antígona*, em 1948, 231 imagens para *Mãe Coragem*, em 1949[50] – onde se juntam maquete dramatúrgica, repertório de gestos fundamentais e reflexão sobre o tempo da representação: todas as coisas *interpostas* na mesma imagem, em relação a todas as outras.

Figura 16 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 17 jun. 1940: "Hitler dança. O Führer executa o baile da vitória. A série de imagens abaixo, extraída das atualidades alemãs, oferece talvez a visão mais íntima que o mundo jamais teve de Adolf Hitler. Ela mostra o Führer no momento mais feliz de sua existência. Ele acaba de saber que a França está prestes a capitular", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/12).

Figura 17 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 3 dez. 1941: "Soldados alemães fatigados. Vilarejo russo em chamas. Moscovitas treinando com enxadas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 278/19).

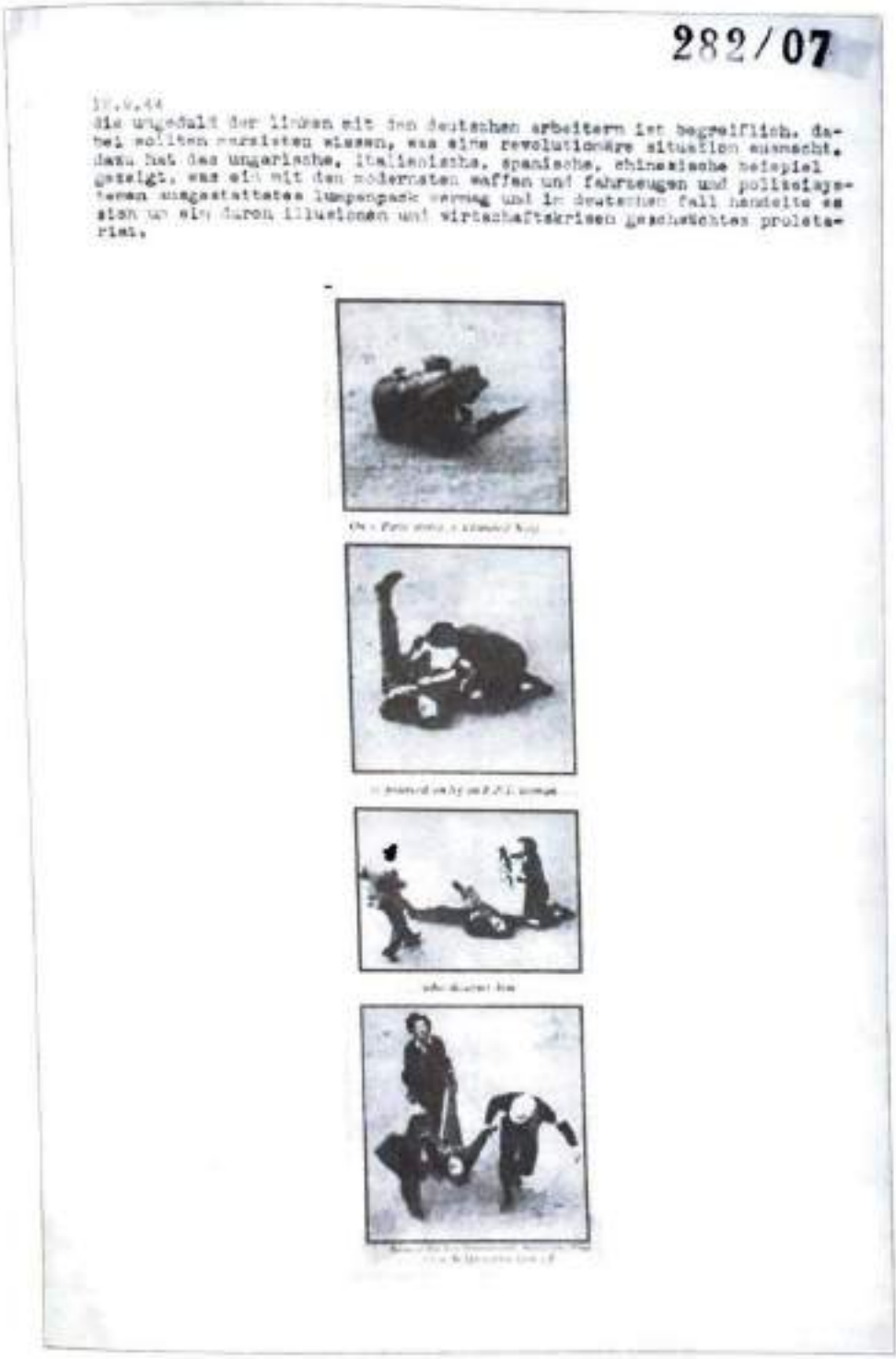


Figura 18 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 12 set. 1944: "Numa rua de Paris, um nazista ferido... uma mulher F.F.I. precipita-se sobre ele... desarma-o... depois ajuda a levá-lo", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/07).

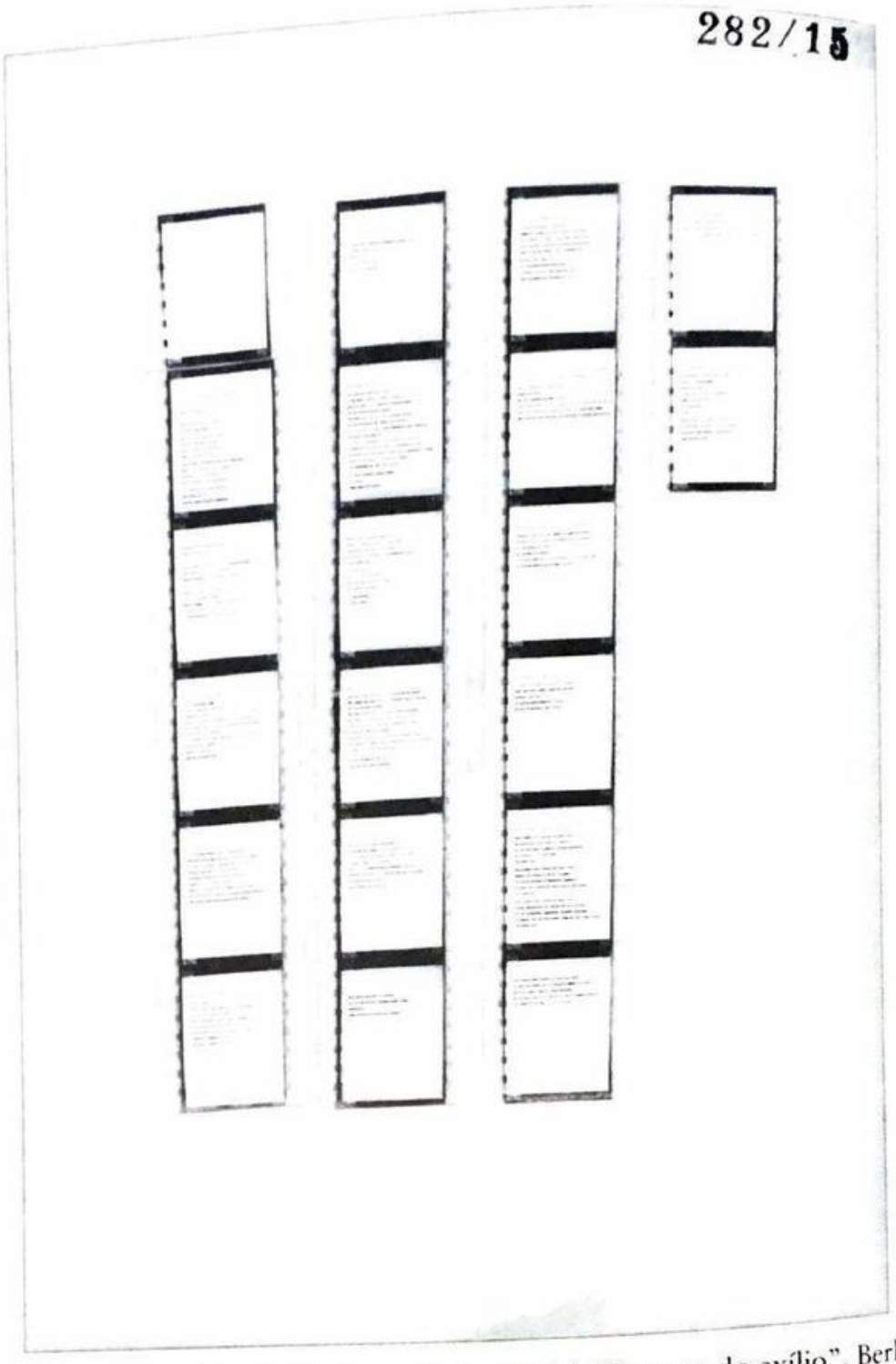


Figura 19 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, dez. 1944: "Poemas do exílio", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/15).

ALEGORIA

Mas que tipo de significação se obtém ao recortar, ao interpor, ao difratar, ao desmontar, ao remontar assim os elementos do tempo cronológico? Um caso elementar, esclarecendo isso,

encontra-se no *Arbeitsjournal* da data de 25 de julho de 1943: veem-se ali duas fotografias de Hitler, feitas com dois anos de intervalo (Figura 20), como na *Kriegsfibel* se poderá ver, em 1955, dois retratos de Hitler colocados para abrir e fechar a coleção de imagens.[51] Essa imagem rudimentar nos mostra que entre os dois clichês – um feito em 1933, outro em 1943 –, o *tempo passa*, tempo terá passado. Em 1943, os traços de Hitler se aprofundaram, ele não está mais no triunfalismo, e no buquê de flores de sua ascensão ao poder, como se vê no documento da esquerda, mas na rigidez de uma tentativa para esconder dos alemães porque seu exército não avança mais nas planícies geladas da Rússia, e porque tantos soldados não voltam. O tempo passa, isso quer dizer que o destino gira; as esmagadoras vitórias de Hitler em 1933, depois em 1940, dão lugar aos sinais precursores da derrota. Isso quer dizer, também, que *a morte surge* no intervalo dessas duas imagens, bem como no próprio rosto de Hitler submetido a esses dois estados do tempo.[52]

Figura 20 - B. Brecht. *Arbeitsjournal*, 25 jul. 1943: "Dez anos transformaram Hitler. A fotografia da esquerda mostra-o durante um discurso a seus partidários, pouco tempo antes da tomada do poder, em 30 de janeiro de 1933. A fotografia da direita (datando de novembro último) mostra-o tentando explicar o que aconteceu com seus exércitos na Rússia. Observem, entre outras, a diferença da silhueta", Berlim, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 281/12).

A montagem histórica assume valor de alegoria. Folheando a *Kriegsfibel*, surpreendemo-nos, algumas vezes, a condensar os retratos que a compõem – os dignatários políticos, os soldados, as pessoas do povo – com os signos da destruição que a guerra ocasiona por toda parte. É assim que a boca de Hitler, aberta à torrente de imprecações mortíferas, vem rimar visualmente com a boca aberta do soldado queimado vivo, cujo crânio estará imobilizado num grito eterno (Figura 21). Entre esses dois estados de rosto destinados à morte – retrato, crânio – interpõem-se e impõem-se então todas as máscaras cujas ocorrências o *Arbeitsjournal* e a *Kriegsfibel* multiplicam: máscaras de soldados submetidos a condições extremas de altitude ou de frio, máscaras de gás dos civis confrontados a uma guerra em que o próprio ar pode ser o inimigo mortal, ataduras dos feridos desfigurados, dos queimados, dos fuzilados...[53] Esperando as imagens de máscaras mortuárias que Brecht recolherá, antes de recomendar que façam um gesso de seus próprios restos mortais.[54]

Reinhold Grimm caracterizou o empreendimento brechtiano da *Kriegsfibel* como uma "emblemática marxista": marxista é seu conteúdo, emblemática sua forma. O que autorizava o exegeta a mostrar um crânio gravado do século XVI, extraído dos *Emblemas morales*, de Juan de Horozco, como uma "fonte" possível da prancha na qual uiva o crânio do soldado calcinado...[55] Mais exatamente, como uma fonte da opção estilística a que Brecht procedeu para compor suas categorias de *Désastres de la guerre*. Não somente a "fotoepigrama" brechtiana repõe, à sua maneira, a antiga questão das relações entre visibilidade e legibilidade, questão inerente a todo dispositivo alegórico,[56] mas parece, mais ainda, muito exatamente reinterpretar a estrutura clássica do emblema, esta derivação do epigrama inventado por André Alciat, no século XVI.[57]

Brecht dispõe, com efeito, sobre o fundo negro de suas pranchas do álbum, três elementos distintos e não dois – a imagem fotográfica e o epigrama poético –, como se pensaria de início. À maneira exata de emblema clássico, cada prancha (ou quase) da

Pobre Yorick na floresta com teu tanque / Eis sobre um cabo de machado fixada tua cabeça. / Tu pareces carbonizado para o Domei-Banco / Mas teus pais têm ainda muitas dívidas.

Figura 21 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 44: "Crânio de soldado japonês fixado pelas tropas americanas sobre um tanque japonês. O fogo destruiu o resto do corpo."

Kriegsfibel comporta uma representação visual, *imago* articulada a duas modalidades textuais distintas: a legenda da fotografia, geralmente recortada de um jornal de atualidades, faz o papel do que os teóricos humanistas, depois barrocos, chamaram de *inscriptio*; enquanto o epigrama propriamente dito "moraliza" o

todo, desempenhando seu papel de *subscriptio*.[58] Isso significaria que Brecht entrega-se, no *ABC de la guerre*, a um puro exercício de estilo passado, a um simples jogo de referência literária? Certamente não. Philippe Ivernel considerou até mesmo que a comparação entre o *ABC de la guerre* e o alegorismo renascentista ou barroco, "se ela tem o mérito de chamar a atenção sobre um certo tipo de relação entre a imagem e o escrito, permanece enganosa quanto ao fundo".[59]

O "fundo", isto é, o próprio conteúdo das montagens propostas por Brecht em seu atlas.

> A lição marxista de Brecht, escreve Ivernel, não funciona em absoluto como uma lição barroca, afirmando o além do sentido face às vaidades terrestres, isto é, sensíveis. No *ABC de la guerre*, o escrito desvela a imagem, mas sem a desencarnar; desvela-a, por assim dizer, deixando-se por sua vez questionar por ela (como já incita a isso a dupla legenda). Ele não traduz a voz de um deus transcendente (...), mas, no máximo, o ponto de vista inevitavelmente histórico de um marxista em situação, interrogando-se sobre as pressões e as exigências da ação coletiva.[60]

Assim também é preciso olhar e compreender a terrível fotografia do crânio calcinado bem aquém de um emblema universal sobre a vaidade do corpo humano. "Nós morremos a cada dia" (*quotidie morimur*), dizia a *inscriptio* dos *Emblemas morales*; e a *subscriptio* bordava seu poema sobre a vida terrestre como trabalho constante de sua própria morte... Brecht, por sua vez, afirma absolutamente outra coisa: sugere um questionamento da macabra encenação operada pelo vencedor, que intencionalmente colocou a cabeça de seu inimigo sobre a torre do tanque. Depois, Brecht faz rimar em seu epigrama o *tank* [tanque] em questão com o *banque* [banco], este nervo capitalista da guerra: "este efeito sonoro desvenda, sob a violência mítica da guerra, um funcionamento regular da economia. A meditação barroca encontra-se então brutalmente reconduzida ao cotidiano das

sociedades humanas, nó do problema. Ela se move em cólera, carrega-se de uma energia política."[61]

Mas as coisas são mais complexas ainda na relação que o escritor tece entre uma imemorial *tradição* – o crânio como emblema, a estrutura epigramática – e uma lição política concernindo, de um lado a outro, a *atualidade* da guerra mundial. Não é por acaso que Brecht, em seu poema, reúne o presente do cadáver do soldado japonês, com seu aspecto de espanto ou mesmo de espantalho, interpelando-o com as palavras de Shakespeare, aquelas com as quais Hamlet meditava diante do crânio do "pobre Yorick":

> Pobre Yorick na floresta com teu tanque
> Eis sobre um cabo de machado fixada tua cabeça.
> Tu pareces carbonizado para o Domei-Banco
> Mas teus pais têm ainda muitas dívidas.[62]

É certo que a tradição alegórica é convocada aqui pra pensar um momento preciso da história contemporânea. Mas a *montagem temporal*, que resulta de tal recurso, enriquece e torna complexo, singularmente, o *olho da história*, quero dizer, o olhar de Brecht sobre a guerra americano-japonesa, em 1943. Compreende-se, então, como toda *montagem* tem por efeito colocar em crise – voluntariamente ou não – a *mensagem* que presumidamente ela veicula. É claro, o tanque, visível no documento fotográfico, permite a Brecht, por rima interposta, imaginar o banco que tornou possível uma produção em massa especulando as dívidas destes mesmos ou de seus parentes que foram enviados à guerra. Mas o crânio que se impõe no primeiro plano da imagem, com os detalhes triviais, não sublimáveis, do capacete militar ou da pele queimada, ainda aderente ao osso, esse crânio é bem convocado por Brecht na *figura*, no *desvio* literário barroco, quase chocante, de uma citação shakespeariana. Com efeito, basta ler aqui "pobre Yorick" para ouvir novamente as famosas palavras de Hamlet diante do crânio do bufão:

Esse crânio tinha uma língua e podia cantar outrora (*that skull had a tongue in it and could sing once*). (...) Ai! pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio, era um rapaz de uma graça infinita, de uma verve prodigiosa. Mil vezes ele me carregou nas costas, e agora... tenho horror em pensar nisso! Meu coração se altera. Aqui pendiam esses lábios que beijei tantas vezes. Onde estão agora vossos gracejos, vossas cabriolas, vossas canções, vossas explosões de alegria que faziam rir às gargalhadas toda a mesa? Nenhuma brincadeira agora para zombar de sua própria careta (*not one now to mock your own grinning*)?[61]

Para além mesmo de toda reflexão geral sobre a morte e a *vaidade*, inerente à visão de um cadáver ou de um crânio – "esse crânio tinha uma língua... ai! eu o conheci... e agora... isso me causa horror..." etc. –, o recurso alegórico e a referência teatral *dialetizam* o olhar que se volta sobre esse documento macabro da guerra americano-japonesa. De fato, Brecht alegoriza o documento para melhor nos confrontar com sua *ambiguidade*, por um lado, com sua *crueldade*, por outro. A ambiguidade surge do encontro entre o crânio e a evocação do bufão. Se podemos espontaneamente falar, diante desse crânio, de um "grito eterno" ligado ao irreversível desaparecimento dos lábios, será preciso, de agora em diante, com o apoio do desvio shakespeariano proposto por Brecht, falar também de uma careta, até mesmo de uma gargalhada eternas, careta e riso cuja iconografia popular e carnavalesca muitas vezes tirou partido dessas duas maneiras possíveis de olhar os dentes de um crânio humano.

Quanto à crueldade, ela não resulta apenas do objeto macabro enquanto tal. Ela se acha acentuada, até mesmo reconstruída, pela cena que teve como objeto esses restos mortais, para servir como troféu fotográfico ao triunfalismo militar americano. A escolha de Brecht, nesse sentido, confunde-se diretamente com as montagens políticas propostas, em 1924, por Ernst Friedrich, em seu intolerável livro de imagens *Krieg dem Kriege*! Via-se, ali, por exemplo, sob o título "Uma pequena brincadeira dos franceses" (*ein Kleiner Franzosenscherz*), um crânio preso sobre

uma cruz de madeira, imagem colocada diante de cabeças de homens presas em baionetas, com *subscriptio* muito irônico: "As virtudes dos homens mais nobres florescem na guerra"[64] (figuras 22-23). Quando Brecht, em seu *Arbeitsjournal* de julho de 1941, introduz a visão alegórica de uma América idealizada, não é senão para *montá-la cruelmente* com uma fotografia em que se vê seu próprio amigo Lion Feuchtwanger atrás dos arames farpados de um campo de concentração francês.[65]

Figura 22 - E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 226: "O cemitério de Mesnil. Uma pequena brincadeira francesa."

Mas continuamos no direito de interrogar ainda, à luz das reflexões enunciadas por Philippe Ivernel, sobre a dimensão *alegórica* ou não desses procedimentos brechtianos de montagem *histórica*. Não é uma evidência que os dois termos, "alegoria" e "história", excluem-se mutuamente? A alegoria não é tão intemporal e geral quanto a história é singular e datada? Mas eis que o pensamento de Walter Benjamin mostra novamente sua

fecundidade teórica para abordar, em dois planos, pelo menos, essa questão. O próprio Benjamin propôs uma interpretação dos poemas brechtianos no exílio, no momento mesmo de sua escritura: interpretação essencialmente dialética, pois que faz dessa poesia de guerra uma obra de *palavras para sobreviver*, isto é, uma obra de presente impuro, de presente reminiscência. Brecht escreve em seu *ABC de la guerre*, utilizando, segundo Benjamin, "palavras às quais se pede, relativamente à sua forma poética, sobreviver ao próximo naufrágio do mundo":[66] palavras pronunciadas no presente em vista de um futuro melhor, se possível. Mas são também "palavras primitivas", ajunta Benjamin, em referência ao estilo epigramático: palavras "lapidares", tão breves quanto perenes, como se veem nos túmulos antigos, o que permite quase ver em Horácio um estilo possível de resposta aos próprios agentes da Gestapo.[67]

Figura 23 - E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, 1924, p. 227: "As virtudes dos homens mais nobres florescem na guerra (citação do conde Moltke)."

É sobre a obra inteira de Brecht que Walter Benjamin desenvolve, na realidade, esse tipo de raciocínio. Assim, "o teatro épico apresenta formas que respondem às novas técnicas do cinema e do rádio", encarnando "a [própria] herança do drama

medieval e barroco".[68] Paradoxo, pois "[nesse] novo teatro não se constatará sem surpresa o quanto sua origem histórica (*sein geschichtlicher Ursprung*) remonta longe".[69] É preciso constatar ainda que, confiante em seu trabalho sobre o drama e a alegoria barrocas, Walter Benjamin estava preparado para esclarecer o próprio Brecht sobre essa "origem histórica", fazendo-lhe descobrir, por exemplo, os escritos de Baltasar Gracián.[70]

É no plano de uma história da linguagem e das formas, compreendida como *história das sobrevivências*, que precisamos, hoje, reler as páginas de Walter Benjamin sobre a alegoria barroca, para repor, em Brecht, a questão do alegorismo moderno.

A alegoria, não mais que outras formas de expressão, não perdeu sua significação, escreve Benjamin, pelo simples fato de seu "envelhecimento". Ao contrário, vê-se aqui entrar em jogo, como acontece muitas vezes, um conflito entre a mais antiga e a mais recente de suas significações, um conflito que tendia tanto mais em permanecer na sombra, quanto era informulado, profundo e obstinado.[71]

O que dizer, em nosso contexto, senão que a intemporalidade metafísica das alegorias sagradas não "sobrevive" em Brecht, senão sob a forma de um conflito informulado do alegorismo, com sua atuação inteiramente destinada à temporalidade histórica e profana? Ora, esse conflito já existe na época barroca: toda a questão colocada por Benjamin é saber *o que a alegoria faz da história* ou *faz à história*, até seus mais fantasiosos ou enigmáticos jogos significantes.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer na alegoria o substituto moderno de uma relação com a história, da qual a epopeia, justamente – outro grande paradigma brechtiano – teria dado, desde a Antiguidade, a fórmula "clássica": "A epopeia é verdadeiramente a forma clássica de uma história significante da natureza, assim como a alegoria é sua forma barroca."[72] De tal modo que se precisaria ver "na história o [próprio] conteúdo do drama barroco (*Geschichte als Gehalt des Trauerspiels*)".[73]

Mas sob qual forma? Sob a forma – sobretudo – de uma "imbricação" ou "intrincação" (*Verschränkung*) que condensa a alegoria.[74] Por isso a alegoria *interrompe*, suspende o desenrolar cronológico da ação: ela se observa nos interlúdios do drama barroco, onde surge um valor que Benjamin chama "exegético", mas que "seculariza" a história por sua própria representação:

> A simultaneização dos acontecimentos [no interlúdio alegórico dos dramas barrocos] é o procedimento mais radical, permitindo tornar o tempo presente no espaço (*Vergegenwärtigen der Zeit im Raume*) – e o que é sua secularização, senão sua transformação em puro presente?[75]

Em segundo lugar, a alegoria reconduz essa interrupção do contínuo cronológico ao nível espacial: ela *fraciona* a natureza expondo objetos parciais, "detalhes amorfos", procedendo à "ostentação arrogante [do] objeto banal" e inanimado.[76] É a montagem dessas "naturezas mortas" que faz então do objeto um emblema onde "o instante da expressão coincide com um verdadeiro jorro de imagens" dispersas numa "multidão caótica".[77] Consequência desse fracionamento cuja experiência fizemos, aqui mesmo, percorrendo as colagens do *Arbeitsjournal* ou as pranchas da *Kriegsfibel* (uma luva sobre uma cruz, capacetes espalhados, muletas com um guarda-chuva, cebolas com uma prótese, um crânio sobre a torre de um tanque (figuras 4, 10, 11, 14, 21): "A história faz sua entrada no teatro de ação", mas sob forma de *ruína*, de vestígio, de lacuna, de objeto deslocado ou arqueológico.[78]

Eis por que, aquém de toda reflexão metafísica sobre a presunção das coisas terrestres, a alegoria encontra seu *gestus* fundamental na "tristeza", na aflição, no luto (*Trauer*) diante da história dos homens.[79] Eis por que o emblema por excelência torna-se o cadáver[80] (*die Leiche als Emblem*) e, sobretudo, o crânio:

Na alegoria, é a *facies hipocratica* [melancólica] da história que se oferece ao olhar do espectador como uma paisagem primitiva petrificada. A história (*die Geschichte*), no que ela sempre teve de intempestivo (*in allem was sie Unzeitiges*), de doloroso, de imperfeito, inscreve-se num rosto – não: num crânio (*in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus*).[81]

Eis por que, enfim, a imaginação da guerra dificilmente se faz sem a produção de tais alegorias.

É um fato histórico: constata-se que a expressão figurada do emblema, no início de nossa modernidade europeia, teve a guerra e a política como desafios fundamentais. O primeiro conjunto desse tipo passa por ser a antologia, em 1551, de Claude Paradin, intitulada *Devises héroïques*.[82] Robert Klein, em seu estudo magistral sobre as *imprese* do Renascimento, lembra-nos desde o início que

> Giovio relata numa passagem célebre de seu *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, escrita por volta de 1550, que a moda havia sido introduzida na Itália pelos capitães de Charles VIII, e imitada primeiro pelos homens de guerra italianos, que desenhavam *imprese* sobre suas armas e estandartes, e dava-as a seus homens para fazê-los reconhecidos na batalha, e para estimular sua coragem.[83]

A *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht aparece, sob esse ângulo, como um "empreendimento" (*impresa*) ou um "projeto" (uma *divisa*) modernos destinados a fazer reconhecer quem está na batalha, quem é bom e quem se ignora perverso, quem é presunçoso e quem é o verdadeiro corajoso.

A representação da guerra não cessou, nos séculos XIX e XX, de usar as vias do alegorismo. Inúmeras são, particularmente, as aparições de crânios ou de esqueletos – sejam terrificantes ou satíricos – nos primeiros planos dessa iconografia.[84] Na própria época de Brecht, as montagens dadaístas tomam valor de alegorias políticas até que John Heartfield dá a esse gênero toda

sua força polêmica no quadro da luta antinazista.[85] Uma obra tão abertamente política quanto *Deutschland, Deutshland über alles*, escrita em 1929, por Kurt Tucholski, e "fotomontada" por John Heatfield, não hesitava em qualificar certos documentos fotográficos de *alegorias* para um pensamento de guerra.[86] Quando Brecht publica sua *Kriegsfibel*, em 1955, a *Colombe de la paix*, de Picasso, já estava costurada – desde 1949 – na grande cortina de cena do Deutsches Theater, como "emblema permanente".[87]

PÁTHOS

Walter Benjamin questionou profundamente, no quadro de suas reflexões sobre o drama barroco, dois preconceitos ligados à noção de alegoria. Por um lado, a intemporalidade e a transcendência alegóricas veem-se atacadas, desde que Benjamin mostra a *imanência política* das alegorias, no que seus jogos significantes manifestam de mais cifrado, de mais hieroglífico ou de mais "numismático": "A natureza que traz a *marca da história*, enquanto teatro dos acontecimentos, tem alguma coisa de numismático."[88] Isso permite compreender conjuntamente a natureza enigmática da alegoria e sua dimensão histórica, logo, engajada na esfera pública e política. Quando Brecht, em seu *ABC de la guerre*, faz ressoar enigmaticamente o mar das vozes sepultadas, ele não está longe, na verdade, dessa articulação paradoxal que torna possível sua montagem iconográfica, documentária e alegórica ao mesmo tempo (Figura 5).

Por outro lado, Benjamin chegou a liberar a alegoria de sua antiga e antipática reputação de frieza. A obscuridade da exegese e, logo, a complexidade significante das alegorias – nas quais "cada personagem, cada objeto, cada combinação pode significar qualquer outra" [89] – devem ser compreendidas, na realidade, numa *imanência expressiva*, daí a *marca do afeto* não ser nunca posta fora de jogo:

A alegoria não é uma convenção da expressão, mas a expressão de uma convenção. E, ao mesmo tempo, a expressão da autoridade, expressão secreta, em razão da nobreza de suas origens, e pública, em função do domínio [histórico, político] em que ela se exerce. É ainda a mesma antinomia que encontramos sob uma forma plástica, no conflito entre técnica fria, pronta a servir, e o jorro expressivo da *allégorèse* (*im Konflikt der kalten schnellfertigen Technik mit dem eruptiven Ausdruck der Allegorese*). Aí também há uma solução dialética.[90]

Isso dito contra todo pensamento estético "não dialético" da escola neokantiana. Eis por que Benjamin ousa logo comparar a alegoria barroca, em seu "obstinado querer artístico", às produções expressionistas – senão dadaístas e surrealistas – dos anos de 1920.[91] Para terminar, *História* e *páthos* encontram-se numa maneira de ver o mundo, decididamente – e melancolicamente –, como uma grande "história patética" ou *Leidensgeschichte*:

Está aí o núcleo da visão alegórica (*der Kern der allegorischen Betrachtung*) da expressão barroca da história como história dos sofrimentos do mundo (*weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt*).[92]

Ora, a essa concepção patética da história responde diretamente a injunção de Bertolt Brecht, datada de 1952, e colocada por Klaus Schuffels e Philippe Ivernel em epígrafe de sua edição francesa da *Kriegsfibel*:

A memória dos sofrimentos suportados (*das Gedächtnis der Menschheit für erduldete Leiden*) é supreendentemente curta nos humanos. Sua imaginação dos sofrimentos a vir (*ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden*) é ainda quase mais fraca. O nova-iorquino leu inúmeras descrições dos horrores causados pela bomba atômica,

sem grande pavor aparente. O hamburguense está ainda cercado pelas ruínas, e, no entanto, hesita em levantar o braço contra um novo risco de guerra. O terror mundial dos anos quarenta parece esquecido. Muitos dizem: a chuva de ontem não pode nos molhar. É essa apatia (*Abgestumpftheit*) que precisamos combater. (...) Repitamos sem cessar o que já foi dito mil vezes, para não dizê-lo uma vez menos do que é preciso! Renovemos nossas advertências, mesmo que elas nos deixem na boca um gosto de cinzas! Porque a humanidade está ameaçada de guerras, ao lado das quais as precedentes parecerão desajeitadas tentativas, e essas guerras explodirão certamente, se não quebrarmos as mãos daqueles que as preparam sem se esconder.[93]

Figura 24 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 39: "Lamentação em Singapura."

Assim como, segundo Walter Benjamin, o pensador e o historiador têm como função política primeira utilizar sua

nemória como "advertência dos incêndios" a vir,[94] também, segundo Bertolt Brecht, o poeta e o dramaturgo devem recolocar em cena a "imaginação dos sofrimentos a vir" na base de uma "memória dos sofrimentos suportados". Eis como se coloca novamente *a própria questão da poesia* na gesta lírica, em sua dimensão patética, assim como na sua função épica e política. Em 5 de abril de 1942, por exemplo, Brecht consigna em seu *Journal de travail* a impotência que ressente, enquanto produtor de palavras líricas, diante da guerra em curso: "Tal lirismo é uma garrafa ao mar". Mas isso não diz outra coisa, senão a responsabilidade política do poeta diante das realidades da *Leidensgeschichte*: "A batalha de Smolensk engaja também o destino do lirismo."[95]

Ora, logo abaixo dessa frase, Brecht colou a fotografia, perturbadora, de duas mulheres uivando de dor diante dos cadáveres de seus jovens filhos, entre os escombros do bombardeio de Singapura, em 7 de dezembro de 1941. Esse documento lhe é tão caro, parece, que fará dele uma prancha central da *Kriegsfibel* (Figura 24), ela mesma significativamente inscrita numa rede de *situações de Pietà*, na qual vemos, em Londres, os carrinhos de bebê ameaçados pelas bombas alemãs, na Palestina, a dor das mulheres judias lançadas ao mar ou, na cidade de Kerch, a das mulheres russas descobrindo os cadáveres de seus filhos assassinados.[96] Não por acaso, as lamentações das mães de Singapura tomam também posição numa sequência de constrastes extremos, uma vez que a prancha seguinte da *Kriegsfibel* mostra a indiferença arrogante – repugnante – de um soldado americano posando diante do cadáver de um japonês morto.[97] Devemos nos surpreender que Brecht tenha construído um momento-chave de sua encenação de *Mãe Coragem*, sobre essa espécie de *grito prolongado*, sobre essa lamentação transformada em imprecação, com a qual Helene Weigel construiu tão bem o grande *gestus* patético (Figura 25)?[98]

Figura 25 - B. Brecht, *Couragemodell*, 1949, prancha 120a, Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv.

Compreende-se, então, o quanto Bertolt Brecht dirigiu sua atenção para o problema – antropológico, estético, político – da memória dos gestos. Do mesmo modo que inventa uma "dramaturgia não aristotélica", com o recurso da epopeia, gênero grego bem mais antigo que a tragédia, Brecht utiliza sua documentação iconográfica da guerra presente como uma tábua de montagem, um álbum onde assinalar e reconstruir os movimentos geográficos e históricos do gesto e afeto humanos, politicamente despertados no corpo de cada um. Sem nada conhecer, ao que parece, das noções introduzidas por Aby Warburg na história da arte, Brecht traçou em seu *Arbeitsjournal* e na *Kriegsfibel* ou nos *Modellbücher* dramatúrgicos toda uma rede de "fórmulas patéticas" (*Pathosformeln*), na qual a dor de uma Indonésia,

em 1941, podia solicitar o *gestus* físico da *Mãe Coragem*, tudo isso pelo desvio – anacrônico, é claro – de uma reflexão sobre as relações entre o gênero trágico e o gênero épico, reflexão central a uma peça de teatro como *Antígona* ou a um poema como *Medeia*, de Lodz:

> Entre os bondes, os carros, os metrôs de superfície,
> O velho grito ressoa (*wird das alte Geschrei geschrien*)
> Em 1934
> Em nossa cidade de Berlim.[99]

Seria preciso, certamente, uma obra inteira para esclarecer, em Bertolt Brecht, a perpétua tensão ou contradição do *páthos* e da *fórmula*. Ou, em outras palavras, a perpétua dificuldade de dispensar o *gesto trágico* em benefício unicamente do *gesto épico*. A ortodoxia brechtiana, sabe-se, gostaria de opor, com toda força, a *empatia* do trágico – como, com efeito, escapar da empatia diante de um gesto tão patético como o de uma mãe em lamento diante do cadáver de seu filho? – e o *distanciamento* épico. Na encenação de *Mãe Coragem*, a execução de Petitsuisse acontecia no bastidor, de maneira a criar uma distância, a desconstruir a empatia entre mãe e filho, por um lado, entre essa dor representada e o público, por outro lado. "Ouvem-se os tambores [do pelotão de execução] ao longe", escreve Brecht em sua didascália. E ele precisa: "O capelão se levanta e vai até o fundo. A Mãe Coragem permanece sentada. Escuridão. O tambor cessa. O dia volta. A Mãe Coragem não se mexeu do lugar."[100]

Significaria que o *páthos* da *pietà* acha-se dispensado por tal distanciamento? É o que gostaria de pensar Philippe Ivernel, em sequência a Roland Barthes, quando este remetia ao "dorso do capelão que se vai, por pudor, por impotência; esse dorso curvado que se retira, recolhe, por assim dizer, toda a dor da mãe, insignificante em si".[101] Se isso fosse verdade – mas como já se pode dizer da dor de uma mãe que ouve, mesmo de longe,

morrer seu filho, que ela é "insignificante em si"? –, seria preciso aceitar que os corpos se calam para que possa anunciar-se alguma mensagem política. Seria preciso postular que a história é pura transcendência, e que nossas imanências afetivas não têm efeito algum sobre a marcha da verdade. Seria preciso que, "por pudor", como diz Barthes, a própria dor (*Leid*) não tenha seu lugar numa representação da *Leidensgeschichte*.

Ora, essa opção categórica revela-se não somente impossível, mas ainda colocada em contradição pela opção estética de Brecht e de Helene Weigel: o grito imóvel e mudo da Mãe Coragem não é menos significante que um clamor dilacerante, não é menos *patético* e "*pietático*" que o uivo de Medéia ou o protesto de Antígona. Ele é imóvel, é certo, é mudo. Mas ele se apresenta então, exatamente, como um grito *fotografado* ou petrificado, isto é, como um grito mostrado na sua "dialética em suspense", em resumo, como grito deliberadamente exposto em sua *imagem*. E é por isso que as coleções iconográficas *documentárias* realizadas por Bertolt Brecht revestem, além de sua função histórica, um aspecto heurístico destinado a retomar a abordagem teatral e *lírica* da dor do mundo.

Esse conteúdo patético é inerente às pranchas da *Kriegsfibel*. As imagens, com efeito, *singularizam* cruelmente o sofrimento dos tempos de guerra: na fadiga dos operários e dos prisioneiros reduzidos à escravidão, na angústia das populações civis, no terror visível nos rostos dos próprios soldados, na prostração dos feridos, no olhar perdido das crianças ou no grito suplicante das mulheres. Ora, tudo isso não é somente colocado em perspectiva, mas ainda *personificado* pelos epigramas líricos, como se pode constatar nos poemas compostos abaixo das imagens de lamentações (figuras 24-26):

Oh duplo coro das lamentações, oh vozes
Das vítimas e dos carrascos na corveia!
O filho do céu precisa de Singapura, saibam,
Mas de teu filho, mulher, ninguém precisa senão tu.

E chamo mentirosa, oh mulher, toda piedade
Que não se transforma em cólera rubra
Não se detendo antes que seja arrancado
Esse velho espinho da carne da humanidade.[102]

Certamente, toda piedade será "mentirosa" se ela não sabe transformar-se em "rubra cólera". Maneira de dizer que o *páthos* e o sentimento de piedade não são nunca suficientes do ponto de vista da ação real em sua necessidade política. Mas dizer que o *páthos* deve se transformar, prolongar-se em *éthos*, isso não quer dizer que ele esteja fora do jogo político, muito ao contrário. Nicole Loraux mostrou, no quadro da tragédia grega, o quanto o grito das mães em luto, por mais "antipolítica" que pudesse parecer, em sua pura manifestação dionisíaca, assumia, no entanto, uma função essencial à economia da *pólis* inteira.[103] Seria um acaso, aliás, se os dois autores que melhor compreenderam esse papel constitutivo do *páthos* e, mesmo, da *piedade* na obra de Brecht tenham sido duas mulheres atentas à dimensão corporal de toda manifestação? Em 1955, Ruth Berlau reconhecia no *gestus* fundamental de Brecht um laço entre "verdade, amizade [e] filantropia": se há piedade no autor de *Mãe Coragem*, é uma *piedade dura*, porque "seu amor pelos humanos ou – como ele prefere dizer – pelas pessoas, esse amor não é incondicional, é duro, acompanhado de condições: é preciso que a tolice seja extirpada".[104]

Hannah Arendt, por sua vez, reconheceu que no próprio fundamento do lirismo brechtiano – e mesmo de sua pedagogia épica – havia um movimento profundo entre todos, o *gestus da compaixão*:

O que levou Brecht à realidade, e quase matou sua poesia, foi a compaixão. Quando imperou a fome, ele se revoltou com os famintos: "Dizem-me: beba e coma, tu! Alegra-te de teres com quê./Mas como posso beber e comer/Quando meu copo d'água falta ao sedento?" A

compaixão foi, com toda certeza, a mais ardente e a mais fundamental das paixões de Brecht; foi por isso a que ele procurava mais, e também a que conseguia esconder menos; ela explode em quase todas as peças que ele escreveu.[105]

"After the liberation of Kerch by our units, there came to light the shocking details of one of the most fiendish crimes that the German Army perpetrated on Soviet territory—the shooting of over 7,000 civilians. The German commandant's office assembled the population by ruse, having posted Order No. 4 directing that citizens were to appear in Sennaya Square. After they assembled they were seized, driven outside the city and mowed down by machine gun fire." —From the note on German atrocities issued by People's Commissar of Foreign Affairs Vyacheslav Molotov on April 27, 1942. This picture was taken as two parents, returning to Kerch after its recapture by the Red Army in February 1942, identified the body of their son.

E chamo mentirosa, oh mulher, toda piedade / Que não se transforma em cólera rubra / Não se detendo antes que seja arrancado / Esse velho espinho da carne da humanidade.

Figura 26 - B. Brecht, *Kriegsfibel*, 1955, prancha 59: "(...) Nesta foto, um pai e uma mãe, vindos de Kerch depois que a cidade foi retomada pelo Exército Vermelho, em fevereiro de 1942, acabam de identificar o corpo de seu filho."

Compaixão (*Mitleid*, em alemão): dialética dolorosa, efeito dialético sobre cada um, da dor (*Leid*) de outrem. É a isso que nos confronta toda história política compreendida como

Leidensgeschichte. Mesmo um autor de peças épicas e didáticas não escapa a essa tragédia íntima:

> O *leitmotiv* [de Brecht], escreve Hannah Arendt, era a furiosa tentação de ser bom num mundo e em circunstâncias que tornavam a bondade impossível e destinavam-na ao fracasso. O conflito dramático das peças de Brecht é quase sempre o mesmo: os que, movidos pela compaixão, empreendem mudar o mundo não podem se permitir serem bons.[106]

A compaixão não seria senão uma forma infeliz de impotência política, uma consciência dilacerada, como teria dito Hegel? Hannah Arendt pensa, ao contrário, que seu conflito íntimo põe em ação um paradigma fundamental a todo pensamento político revolucionário:

> Brecht descobriu instintivamente, afirma ela, aquilo que os historiadores da revolução obstinaram-se em deixar escapar: a saber, que os revolucionários modernos, de Robespierre a Lenin, foram governados por uma paixão: a compaixão – o *zelo compassivo* de Robespierre [por exemplo. Quanto a] Marx, Engels e Lenin, na linguagem codificada de Brecht, "foram os mais compassivos dos homens", e o que os distinguia dos "ignorantes" era que eles sabiam transformar a emoção da compaixão em emoção da cólera. [Mas] inúmeros foram os revolucionários que, como Brecht, agiram por compaixão e que, por vergonha, esconderam sua compaixão sob o véu de teorias científicas e de uma retórica a toda prova.[107]

Poderíamos então dizer que a compaixão transformada em cólera nos faz *tomar posição*, mas que a contradição surge, muitas vezes, quando a necessária organização da cólera termina em apenas *tomar partido*, até em agir contra toda bondade elementar. Por exemplo,

quando o Partido [comunista] – em 1929, depois que Stalin, no 16º congresso do Partido, anunciou a liquidação da oposição de direita e de esquerda – começou a liquidar seus próprios membros, Brecht sentiu que aquilo de que o Partido precisava, nessa circunstância, era uma justificativa do assassinato de seus próprios camaradas e de inocentes. Em *La décision*, ele mostrou como e por quais razões matavam-se inocentes, os bons, os homens humanos, aqueles que a injustiça ultraja e que se apressam em pedir ajuda. Porque a decisão é o assassinato de um membro do Partido por seus camaradas, e a peça não deixa dúvida alguma sobre o fato de que ele era o melhor dentre eles, humanamente falando. Precisamente por causa de sua bondade, fica claro que ele se tornara um obstáculo à revolução. Quando essa peça foi representada pela primeira vez, no início dos anos trinta, em Berlim, despertou a indignação geral. Hoje nos damos conta de que o que Brecht dizia em sua peça não era senão uma ínfima parte da terrível verdade, mas à época – anos antes dos processos de Moscou – isso não era conhecido. Os que já eram, nessa época, ferrenhos adversários de Stalin, ao mesmo tempo no interior e no exterior do Partido, escandalizaram-se que Brecht tenha escrito uma peça para defender Moscou, ao passo que stalinistas afirmavam com veemência que nenhuma das visões desse "intelectual" correspondia às realidades do comunismo na Rússia.[108]

Não se pode descrever melhor a postura impossível – mas ao impossível o artista e o pensador justamente se atêm – de Bertolt Brecht, em alguma parte, entre a tomada de partido e a tomada de posição. Se a *tomada de partido* pode funcionar como uma balaustrada contra as puras emoções que embaraçam eventualmente a ação política numa atitude de olhar lamuriento e impotente, agora uma *tomada de posição* permite também contradizer o movimento doutrinário do partido, precisamente ali onde o *páthos* não tem mais curso e não é mais reconhecido, senão como obstáculo. Tal seria o limite intrínseco do distanciamento brechtiano fixado em dogma. O distanciamento é, evidentemente, necessário, mas em seu *jogo* incessante, em sua dialética com a proximidade do *páthos*. É isso, seja dito de passagem, o que terá

dado a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet a ocasião de declarar sua dívida para com o distanciamento brechtiano, com a condição de que Hölderlin e seu *páthos*, seu lirismo trágico, não sejam unilateralmente postos fora de jogo.[109]

Numa série de textos sobre a arte e a política, escritos entre 1933 e 1938, o próprio Brecht afirma que as emoções enquanto tais – por exemplo, os gritos de mulheres cujas imagens documentais ele colava sobre as folhas brancas de seu *Arbeitsjournal* ou sobre as pranchas negras de sua *Kriegsfibel* – deviam ser integradas à construção experimental de toda dramaturgia moderna:

> (...) as emoções, que não são ordenadas pela inteligência, devem, no entanto, ser integradas e utilizadas tais quais, em estado desordenado, (...) pelo artista. Certamente, integrá-las e utilizá-las, isso já quer dizer que a inteligência faz com elas todo tipo de coisas, de provisório, de experimental.[110]

O que Brecht sustenta então, com grande pertinência, é que a emoção não tem como única fonte e único destino a identificação com outrem. Não é preciso imaginar-se mãe, não é preciso pensar-se nas ruas de Singapura, em 7 de dezembro de 1941, ou então no vilarejo russo de Kerch, em 27 de abril de 1942, para emocionar-se com o grito das mulheres em luto, documentado por Brecht (figuras 24 e 26).

> A recusa da identificação não resulta tampouco numa recusa das emoções que não conduzem a isso. Precisamente, a dramaturgia não aristotélica tem por tarefa demonstrar que a tese da estética vulgar, segundo a qual a identificação seria o único meio de fazer nascer emoções, está errada. Não é menos verdade que tal dramaturgia deva submeter a uma crítica circunspecta as emoções que ela condiciona e as que se encarnam nela. (...) É justamente a forma mais racional, [aqui, a imagem documental, lá] a peça didática que provoca as reações mais emotivas.[111]

E o que o dialético não deverá ignorar em tudo isso será, simplesmente, *a imanência histórica e política do páthos*, qualquer que seja ela: "As emoções têm sempre um fundamento de classe muito determinado; a forma sob a qual elas se manifestam é sempre histórica, isto é, específica, limitada, ligada a uma época. As emoções não são em absoluto universais nem intemporais."[112] Maneira de falar materialista, em algum lugar entre Marx e Mauss (o da "expressão obrigatória dos sentimentos", em particular), mas também entre Nietzsche e Warburg (o Nietzsche da genealogia, o Warburg da *Pathosformel*).

MEMÓRIA

As emoções são "históricas", afirma Bertolt Brecht. Elas não são "absolutamente universais nem intemporais". Mas estar "na história" é, também, estar *atravessado por uma memória*. Eis por que pode-se falar, com Aby Warburg, de "sobrevivências" sem por isso sacrificar a universalidade e a intemporalidade dos arquétipos.[113] Sigrid Weigel, por exemplo, assinalou muito bem os *Pathosformeln* bíblicos em ação numa peça tão "contemporânea" quanto pode ser *Mahagonny*.[114] Isso dito contra toda noção de uma "decadência moderna" dos gêneros literários épico e alegórico.[115] A mulher russa que abre os braços em cruz diante do cadáver de seu filho crivado de balas (Figura 26) está, ela mesma, atravessada, conscientemente ou não, pela memória gestual, cultural e cultual da *Pietà*, quer o rito seja católico ou ortodoxo. Isso é tão verdadeiro que o homem que sustenta a mulher, para que não caia – seu marido, segundo a legenda factual da fotografia –, assume exatamente o papel gestual dos comparsas masculinos na iconografia da Paixão como nos rituais de lamentação.[116]

É porque ela é atravessada pela memória, ela mesma *veículo de memória*, que a imagem fotográfica admite aqui, pelo intérprete suplementar do epigrama que acentua sua antiguidade virtual, uma função épica, alegórica e lírica, como transgredindo

sua natureza imediata de *documento da história*. Poderíamos dizer que a complexidade e a plasticidade temporais do médium fotográfico – muito além do famoso "isso foi" barthesiano – revelam-se constitucionalmente aptas a tais travessias ou transparições da memória na história. Daí essa possibilidade do *lirismo documentário* inerente às mais notórias utilizações literárias da fotografia, desde *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, até *Austerlitz*, de W. G. Sebald, passando, é claro, por *Nadja*, de Breton, ou pelos *Documents*, de Georges Bataille.[117] Mesmo o puro estado dos lugares fotográficos realizado por Walker Evans na América miserável dos anos de 1930 foi rapidamente compreendido – em 1938 por Thomas Mabry, então curador no Museu de Arte Moderna de Nova York – e, finalmente, assumido por seu próprio autor como um verdadeiro "lirismo documentário".[118]

O lirismo documentário tira sua necessidade profunda de uma tentativa para *não deixar mudo* o inaudito da história, do qual chegam até nós, a cada dia, "reportagens" fotográficas. O inaudito da história – isto é, imagens de som inimaginável – deixa-nos sem voz enquanto permanecermos impotentes para *tomar a palavra* diante dele. A *Kriegsfibel* informa-nos, precisamente, sobre o fato de que, a uma imagem da história, não basta ajuntar a legenda escolhida pelo fotógrafo, pela revista de informação ou pelo centro de arquivos de onde ela emana. A toda imagem da história é preciso não somente uma legenda – como Walter Benjamin insistia com força em seu ensaio sobre a fotografia[119] –, mas uma *legenda dialetizada*, uma legenda pelo menos redobrada. Ou seja, uma tomada de palavra polifônica diante da história. O lirismo designaria talvez essa própria polifonia.

Não basta constatar que a história moderna não existe mais sem o valor documental – "realista" e "formador" ao mesmo tempo, como dizia Siegfried Kracauer[120] – do médium fotográfico. É preciso afrontar a questão, estilística e política, de compreender qual palavra poderá responder à nova visibilidade dos acontecimentos históricos. Qual palavra poderá constituir o

inaudito da história em *experiência narrável*, transmissível, memoriável. Walter Benjamin, lembremos, não havia colocado de outra maneira o problema ao refletir, em *Expérience et pauvreté*, sobre o fato de que, em 1918, "as pessoas voltavam mudas do campo de batalha".[121]

Não é indiferente que um autor tão radicalmente "moderno", como foi Bertolt Brecht nos anos de 1930, tenha escolhido, desde o início da guerra, apelar para a forma antiga do epigrama para não ficar mudo de espanto diante da *Leidensgeschichte* mundial e para dialetizar – liricamente – as legendas das fotografias recolhidas nos jornais de atualidades. Não é indiferente lembrar que na mesma época René Char, no auge do perigo de suas operações militares no maqui, consignava juntamente atos (documentados) e poemas (líricos) em coletâneas, que têm como título *Pauvreté et privilège* ou então – são as mais célebres – *Feuillets d'Hypnos*.[122] "Em certos dias, não se deve temer designar as coisas impossíveis de descrever":[123] isto é, colocar a imaginação da linguagem à altura de que "o homem é capaz de fazer o que ele é incapaz de imaginar".[124] É assim, certamente, com toda poesia, como com toda palavra: seu valor de uso compreende o pior e o melhor, o ato de *falar para não dizer nada* (vertente evasiva, ingênua, decorativa do lirismo), mas também o de ter *a coragem de designar* (vertente afrontada, vital, política do lirismo). Ora, essa coragem de designar é a de afrontar o real em sua dimensão de imagem – como Perseu afrontava Medusa por meio do espelho –, isto é, também, afrontar o presente em sua dimensão de memória.[125]

E é assim que os poetas não contam, mas *remontam a história*: eles nadam contra a corrente do fluxo histórico – sem negar sua imanência, sem se distanciar, sem andar na margem –, depois redispõem cada coisa na medida de suas próprias montagens reminiscentes. Eles inventam assim uma *arte da memória* que não é nem comemoração subjugada aos discursos oficiais, nem distanciamento misantrópico do artista-torre-de-marfim. Essa é, indubitavelmente, a distância justa que Brecht procurou no

estilo épico, que transparece em cada uma de suas produções literárias, quer sejam teóricas, teatrais ou poéticas. Mais ainda, as montagens iconográficas – ícono-poéticas, deveríamos dizer – do *Arbeitsjournal* e da *Kriegsfibel* podem aparentar-se a verdadeiras encenações épicas de um material visual saído da Segunda Guerra Mundial. A análise vanguardista do estilo épico brechtiano, por Walter Benjamin,[126] deve hoje completar-se de um ponto de vista mais retrospectivo sobre a *Vorgeschichte* desse próprio estilo.

A epopeia não é um gênero poético autônomo em Brecht, é mais uma tonalidade fundamental de seu estilo de escritura. A separação canônica dos três gêneros de poesia – lírica, épica, trágica – tal como Hölderlin, entre outros, havia dado os critérios,[127] não lhe interessa diretamente. Em compensação, as observações do poeta sobre a "aparência ingênua" do *épos*, seu caráter "sensível, *visível*, (...) ligado ao real", sua maneira de fazer de forma que "os objetos circundantes apareçam com uma tal precisão",[128] tudo isso, provavelmente, orientou as escolhas sintáticas assim como os agenciamentos iconográficos de Brecht (figuras 10-14). Como se, na própria língua épica, *designar* e *pôr sob os olhos* concernissem ao mesmo gesto poético. "A língua épica representa, dizia Emil Staiger. Ela faz sinal a alguma coisa. Ela mostra. (...) Em consequência, o épico apresenta um parentesco com as artes plásticas."[129]

Não se deve pensar, no entanto, que *pôr sob os olhos* equivalha, nesse contexto, a *pôr no presente*. A epopeia solicita alguma coisa da imagem, é certo. Mas não nos deixemos cair nas armadilhas da imitação; lembremo-nos de que a própria imagem não está nunca no presente. Preciosa, sempre, esta observação de Gilles Deleuze:

> Parece-me evidente que a imagem não está no presente. (...) A própria imagem é um conjunto de relações de tempo das quais o presente não faz senão emanar, seja como múltiplo comum, seja como menor divisor. As relações de tempo não são nunca vistas na percepção ordinária, mas o são na imagem, desde que seja criativa.

A imagem torna sensíveis, visíveis as relações de tempo irredutíveis ao presente.[130]

Se, então, o poema tem por função não deixar mudo o que nos deixou, primeiro, mudos diante da história, se o poema é esta *palavra apesar de tudo*, que o escritor quer extirpar da experiência, é preciso compreender a complexidade, a anacronia, a heterogeneidade, enfim, a *construção do tempo* que tal palavra requer.

Num estudo magistral sobre o sistema verbal grego – incluído no livro *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, que poderia chamar-se igualmente *Être et langue*, como Heidegger escreveu *Être et temps*. Henri Maldiney caracteriza precisamente o modo temporal da poesia épica na Grécia antiga: esse depende, diz ele, do tempo verbal que se chama *aoristo*. Lê-se, nos tratados de gramática das línguas indo-europeias, que "o presente indicava um processo considerado em seu desenvolvimento, [ao passo que] o aoristo indicava um processo puro e simples, abstração feita de toda consideração de duração",[131] um pouco como o uso do imperfeito, em francês, quando relatamos os "puros processos" de nossos sonhos ("eu caminhava sem fim... de repente o solo se abria diante de mim..."). Puros processos, isso quer dizer: somente processos expostos em seu *devir* e não em sua *cronologia*. Isso quer dizer também que a memória nos é "posta sob os olhos" como independente de um sujeito que seria o proprietário ou o manipulador de sua rememoração: "O aoristo (...) manifesta uma certa e notável independência em relação ao presente do locutor. (...) A ação se ergue, ela mesma, e sua vinda absoluta é acontecimento de um tempo (...) que não cessa de se produzir (...), sempre em incidência."[132] Como são *incidentes*, em Brecht, parece-me, os braços erguidos de Pio XII ou então, ao contrário, os da mulher desolada de Kerch (figuras 15 e 26).

O incidente da memória – que pode ser sua liberação ou sua travessia, mas também seu acidente, sua queda súbita, seu sintoma – supõe o choque das imagens, a descontinuidade dos

tempos, a dispersão da linguagem (o mesmo que Maurice Blanchot, nós nos lembramos, pensou como a matéria primeira de toda poesia). Eis por que Homero promoveu a palavra como *épos* e não como *lógos*: "Todos os verbos que fazem parte do vocabulário da palavra apresentam-se na *Ilíada* e na *Odisseia* – salvo *légein*. (...) Ora, essas diversas dimensões [da palavra] unem-se em *épein*", lembra Henri Maldiney.[133] Lá onde o *lógos* promove o nome como simples parte do discurso, o *épos* o faz surgir como intensidade concreta, verdadeira "morada da linguagem"; lá onde o *lógos* encontra o princípio de seu desvelamento na dialética – no sentido platônico, entenda-se –, o *épos* encontra-o na reminiscência; lá onde o *lógos* manipula seus elementos como signos, o *épos* os constrói como formas em perpétua formação.[134] E é porque o ato de palavra, na narrativa épica, não é separável nem do fazer-imagem (*Bilden*), nem do fazer-poema – este *Dichten* "que designa o ato eminente do poeta [no] sentido de fundar condensando" [135] –, nem do fazer-pensar (*Denken*).

Tudo isso na *incidência de memória* que o tempo aoristo designa, quando uma ação se vê "experimentada, enunciada e pensada como ação acontecendo, como advento absoluto cujo acontecimento é incidência pura".[136] Gustave Guillaume, que inspira Henri Maldiney nessas páginas, descrevia o aoristo como "uma ação que se desenvolve no *passado* sob forma de coisa *acontecendo*".[137] Paradoxo temporal e, mesmo, anacronismo – por oposição ao tempo perfeito como ação que se desenvolve *no passado* sob sua forma de coisa *acontecida* – que explicam ao mesmo tempo a *estranheza* e a *intensidade*, a "superatualização", dizia Guillaume,[138] das imagens saídas de toda reminiscência épica. O *épos*, aqui, opõe-se ao *chronos* tanto quanto ao *lógos*: ele libera uma narrativa "cuja diacronia não é cronotética (separadora de épocas), mas essencialmente aspectual".[139] Aqui, o passado se apresenta fora-do-presente, fora da presença como da história cronológica; contemporâneo, mas fora da simples atualidade como da teleologia, num

põe em ação um paradoxo suplementar que nos destina a "não desaprender a aprender", apesar de tudo. Como assim? Pela *montagem dos gestos* (fotografados prancha por prancha) e *das palavras* (impressas em branco sobre o negro de cada prancha). Como se a articulação do documento (a *lectio* dessa pedagogia) e do poema (a *delectatio* lírica, mesmo musical) nos permitisse reconstituir um pouco esse "estado de graça" do qual falava Benjamin a respeito de sua entrada como criança, sua entrada gestual, na floresta da linguagem.

INGENUIDADE

Mas tudo o que se ganha em gestos e em imagens, corre-se o risco de esperá-lo por muito tempo em discurso preciso e em certezas fundadas. O estado do sujeito que a *Fibel* supõe, estado de não saber inerente ao gesto de aprender, poderia então ser chamado *ingenuidade*, com a condição de se lembrar que a palavra não tem nada a ver com a estupidez, e que designa, primeiro, um estado *nativo*, o mesmo que a lição dos *Lesekasten* ou das cartilhas associará simbolicamente. Diz-se, com razão, que a arte de Bertolt Brecht podia ser toda compreendida na medida de uma "estética da ingenuidade".[47] Nada de *Fabel* – nada de fábula épica ou didática – sem o exórdio da *Fibel*, esse jogo de linguagem que quer pegar as coisas pelo início. Nada de saber político sem orientação prévia do corpo e sem gaguejar, sem tatear na linguagem.

Brecht, sabe-se, trabalhou muito com as formas estilísticas mais simples, formas ditas populares ou antigas, suscetíveis de maior resistência ao tempo, como de maior plasticidade formal quanto às exigências do presente. As baladas, por exemplo, cantos populares imemoriais que se reconfiguram em Brecht, por intermédio de uma tradição mais recente – a dos cantos de protestos ou revolucionários –, em *Lieder* de um novo gênero.[48] Outro exemplo: as fábulas satíricas ou as "histórias de almanaque" (*Kalendergeschichten*) das quais Brecht retoma em Johann

Peter Hebel o princípio de uma reutilização moderna enquanto forma literária "épica-ética", como a analisava Walter Benjamin em 1929, em seu estudo sobre Hebel: "A moral, elemento estranho no narrador medíocre, é para Hebel a continuação da epopeia por outros meios. E como ele reduz o *éthos* a uma questão de tato, o concreto ascende aqui à maior força."[49] Compreende-se que se trata, uma vez mais, de sublinhar o *gesto* sem o qual a linguagem, qualquer que seja, perde sua densidade poética e se desseca em discurso imutável, isto é, imóvel e morto.

A ingenuidade inerente ao "gesto de aprender" não vai sem uma certa *rítmica do corpo* confrontado com a linguagem. Isso nos fala da arte teatral, é claro, mas Brecht parece ter em mente, de modo mais geral, algo como uma verdadeira antropologia do gesto e da palavra. Recorre também a essa antropologia para "fornecer modelos para o estudo dos movimentos humanos, inclusive movimentos da alma".[50] Evoca, por exemplo, em seu *Journal de travail*, a necessidade vital da festa e a importância particular que tem aí o carnaval, enquanto profanação ou inversão dos valores sociais, por intermédio de uma certa prática do corpo e da linguagem: "Dia dos disfarces e das brincadeiras. Dia de luto para os bens mais sagrados e para os personagens das mais altas posições."[51] Brecht se põe mesmo a deplorar que falte ao materialismo dos filósofos alemães – que ele ama tanto e do qual, até certo ponto, ele mesmo faz parte – esse *estilo* e essa *sensualidade* necessários para tocar com o dedo, ou melhor, "tocar com o corpo" o que quer dizer *matéria*, mas também *linguagem*:

Nós, os alemães, temos um materialismo desprovido de sensualidade. O "espírito" entre nós medita invariavelmente sobre o espírito. Os corpos e os objetos permanecem sem espírito. Nas canções alemãs para beber, mesmo nas mais vulgares, só se trata dos efeitos espirituais. Não passa nada do odor dos barris. O mundo para nós não tem sabor. No amor, introduzimos uma espécie de bonomia, o prazer sexual tem para nós alguma coisa de banal. (...) Entre nós, o espírito se suja

imediatamente quando toca a matéria. A matéria, para nós alemães, é mais ou menos merda. Em nossa literatura ressente-se por todo lado dessa desconfiança da vitalidade do corpo. Nossos heróis cultivam a sociabilidade, mas não comem; nossas mulheres têm sentimentos, mas não têm cu; em compensação, nossos velhos falam alto como se tivessem ainda todos os seus dentes.[52]

E é assim que Brecht insiste em lembrar a significação *sensorial* da palavra "estética", deplorando – em 10 de junho de 1950, em seu *Journal de travail* – que a crítica literária comunista preserva tudo do discurso ideológico e nada do corpo estético destinado aos ritmos e aos prazeres do texto: "Li um trabalho sobre Gorki e eu, redigido por uma estudante operária de Leipzig. Ideologia, ainda ideologia, sempre ideologia. Em parte alguma um só conceito estético; o todo se parece vagamente com a descrição de alimentos onde nada é dito do sabor. Deveríamos organizar, com prioridade, exposições e cursos destinados à formação do gosto, isto é, ao prazer de viver."[53]

Àquele que pôde outrora se perguntar se a psicanálise não era uma "ciência burguesa", enquanto "ciência do indivíduo", vem atualmente a dúvida simétrica concernindo ao materialismo histórico na sua capacidade de dizer algo sobre o corpo, mesmo do político: "Extraído de *Déterminisme ou indéterminisme* (1938), de [Max] Planck (...): 'É impossível sondar o interior de um corpo, quando a sonda é mais importante que o corpo inteiro.' O materialismo histórico mostra também essa 'incerteza', tratando-se do indivíduo."[54]

Reivindicar a ingenuidade, a partir de então, deve ser entendido positivamente – generosamente – e não mais como um estado resultante de alguma privação no indivíduo que "não sabe ainda". A ingenuidade situa-se no ponto preciso do fenômeno de surgimento ligado ao "prazer de aprender", e cuja recíproca seria, segundo Brecht, o "prazer de instruir ou de empreender uma pesquisa (...), de maneira a fazer um 'gozo' das sensações, das ideias dos impulsos, que os mais apaixonados, os mais

sábios, e os mais ativos dentre nós extraem dos acontecimentos da hora ou do século".[55] E Brecht especifica, no que concerne ao espectador:

> O teatro pode proporcionar gozos fracos (simples) e gozos intensos (complexos). Estes últimos, aqueles com os quais nos ocupamos nas grandes obras dramáticas, elevam-se à plenitude como o faz o ato sexual no amor; quanto mais ramificados são, mais ricos em relações, mais contraditórios e mais ricos em consequências.[56]

A ingenuidade não tem nada a fazer com a simplificação idiota de todas as coisas. É mais uma abertura particularmente confiante à voluptuosa complexidade – relações, ramificações, contradições, contatos – do mundo circundante. É o gesto de aceitar interrogativamente tal complexidade. É o prazer de querer jogar com. Nesse sentido, a ingenuidade é tanto *criadora* quanto *receptora*. Aquele que inventa algo, afirma Brecht, torna-se sempre sensual: "A invenção inspira amor" (*Erfindung macht verliebt*).[57] E o amor, por sua vez, desperta deliciosamente o ingênuo. O que não quer dizer estúpido, nem mesmo ignorante. Porque o sábio, o pensador ou o artista, *capazes de arriscar, a despeito de tudo*, trabalhando, criando, capazes de encontrar o gesto de aprender, de constantemente abrir-se ao prazer da *Fibel*, fazem, por meio da invenção ou da descoberta, um uso fecundo, poderoso, da ingenuidade. Por exemplo: "Depois da leitura de um novo artigo de Niels Bohr sobre a física, Einstein exclamou: 'É a mais grandiosa música, na ordem do pensamento!' Ele teria podido igualmente dizer desse artigo: é uma insurreição, perfeitamente concebida e poderosamente executada!"[58]

Ver numa proposição físico-matemática algo como música e, mesmo uma insurreição bem orquestrada, eis o *poder heurístico* – e teórico – da ingenuidade. "O principal é aprender a pensar toscamente (*die Hauptsache ist, plump denken lernen*). O pensamento tosco é o pensamento dos grandes", escreve Brecht. E é Walter Benjamin que, mais uma vez, cita e comenta

com muita precisão aquilo de que se trata – nada menos que a própria dialética:

> Há muita gente que entende por dialético um amador de sutilezas. É, então, de extrema utilidade que Brecht ponha o dedo sobre o "pensamento tosco" que a dialética produz; inclua-o em si mesma, e dele necessite como de seu contrário. As ideias toscas entram na economia do pensamento dialético, justamente porque não representam outra coisa senão a atribuição da teoria à prática. Atribuição e não diretiva *para* (*Auf, die Praxis, nicht an sie*): a ação pode tomar um contorno tão fino quanto o pensamento. Mas uma ideia deve ser tosca para que justiça lhe seja feita na ação.[59]

Como a ingenuidade, o "pensamento tosco" chega a suscitar seu contrário, o "pensamento dialético"? Se aceitarmos a definição brechtiana do *Verfremdungseffekt* como procedimento capaz de "reproduzir em cena os processos da vida real, de modo que sua causalidade apareça de modo muito especial e mobilize o espectador"[60] – como então se poderia dizer do olhar ingênuo que fosse capaz de fazer aparecer uma causalidade por meio da superfície móvel das coisas sensíveis? No entanto, é o que acontece algumas vezes quando a ingenuidade torna-se essa capacidade fenomenológica de *não evitar as evidências*. É por isso que Brecht não deixa de constatar a importância dos procedimentos de distanciamento nas artes ditas populares, desde o Guignol e o teatro para crianças até os *Proverbes* de Bruegel e os grandes atores capazes de fazer de seu próprio corpo "um efeito-V [um efeito de distanciamento] ambulante".[61] Eis por que ele pensa, em suas peças, "confiar às crianças a interpretação do sensato".[62]

O melhor seria ainda tomar um exemplo: observar como o ponto de vista do ingênuo pode contribuir para a sutileza do ponto de vista dialético. Vejamos Adolf Hitler através dos documentos reunidos por Bertolt Brecht, e o olhemos ingenuamente. Aqui, Hitler dança de alegria, no mesmo lugar, sabendo que "ganhou", como fazem, aliás, as crianças ou os esportistas

(Figura 16); lá, Hitler dirige-se ao povo, e posa assim de educador supremo (Figura 29). Crianças, nós aprendemos – com uma pedagogia muito violenta, imposta pelos acontecimentos a uma certa geração e às seguintes, de uma longa e difícil iniciação fundada nos livros de história e testemunhada pelos pais, pedagogia da qual a *Kriegsfibel* refaz de algum modo o caminho – que Hitler encarnava um mal político absoluto. O que conta, no fundo, não é Hitler como dançador ou como orador, mas, sobretudo, esse "mal político" que ele encarnou em dado momento da história.

O ingênuo não começa nunca por se colocar esse tipo de questões fundamentais. Ele olha simplesmente como os *corpos se mexem*, e é tudo. Eventualmente, ele se espantará também com o disfarce, quero dizer, com o uniforme militar, com sua sigla característica, sua suástica familiar demais. Ele desejará compreender que tipo de energia comanda esse tipo de gestos. E é por isso que Brecht, em seu *Journal de travail*, empenha-se em reproduzir a dança de Hitler *in extenso*, e depois se pergunta "se Hitler é uma marionete"; ele retomará sem cessar, até no *ABC de la guerre*, essas imagens do ditador no papel de orador público.[63] É por isso que escreve também, ao lado de uma fotorreportagem, sobre o encontro entre Benito Mussolini e o marechal von Ribbentrop, em 1940, que "as fotos dos semanários fascistas oferecem um desses troféus para o teatro", sem os quais não poderia se passar à dramaturgia épica contemporânea.[64] Mas não nos enganemos: as fotografias do corpo fascista só interessam a Brecht tendo em vista que seu teatro empenha-se – ainda que ingenuamente, pelas "fábulas" interpostas – em mostrar os corpos, os gestos, envolvidos com a história e a política, o poder e a sujeição.

É então que o olhar ingênuo nos faz passar de uma *aparente a-causalidade* (os corpos mostrados por si mesmos, sem que seja diretamente representada a determinação histórica, política ou econômica que os anima) a algo de outra ordem, que chamarei uma *sobredeterminação antropológica* (no mesmo sentido em

(Figura 16); lá, Hitler dirige-se ao povo, e posa assim de educador supremo (Figura 29). Crianças, nós aprendemos – com uma pedagogia muito violenta, imposta pelos acontecimentos a uma certa geração e às seguintes, de uma longa e difícil iniciação fundada nos livros de história e testemunhada pelos pais, pedagogia da qual a *Kriegsfibel* refaz de algum modo o caminho – que Hitler encarnava um mal político absoluto. O que conta, no fundo, não é Hitler como dançador ou como orador, mas, sobretudo, esse "mal político" que ele encarnou em dado momento da história.

O ingênuo não começa nunca por se colocar esse tipo de questões fundamentais. Ele olha simplesmente como os *corpos se mexem*, e é tudo. Eventualmente, ele se espantará também com o disfarce, quero dizer, com o uniforme militar, com sua sigla característica, sua suástica familiar demais. Ele desejará compreender que tipo de energia comanda esse tipo de gestos. E é por isso que Brecht, em seu *Journal de travail*, empenha-se em reproduzir a dança de Hitler *in extenso*, e depois se pergunta "se Hitler é uma marionete"; ele retomará sem cessar, até no *ABC de la guerre*, essas imagens do ditador no papel de orador público.[63] É por isso que escreve também, ao lado de uma fotorreportagem, sobre o encontro entre Benito Mussolini e o marechal von Ribbentrop, em 1940, que "as fotos dos semanários fascistas oferecem um desses troféus para o teatro", sem os quais não poderia se passar à dramaturgia épica contemporânea.[64] Mas não nos enganemos: as fotografias do corpo fascista só interessam a Brecht tendo em vista que seu teatro empenha-se – ainda que ingenuamente, pelas "fábulas" interpostas – em mostrar os corpos, os gestos, envolvidos com a história e a política, o poder e a sujeição.

É então que o olhar ingênuo nos faz passar de uma *aparente a-causalidade* (os corpos mostrados por si mesmos, sem que seja diretamente representada a determinação histórica, política ou econômica que os anima) a algo de outra ordem, que chamarei uma *sobredeterminação antropológica* (no mesmo sentido em

que Aby Warburg interrogava a longa duração das "fórmulas de *páthos*" através da história da representação ocidental). Haveria uma certa maneira de olhar os efeitos para deles sugerir *outras* causas. Haveria uma certa maneira de olhar os corpos para dizer alguma *outra* coisa sobre a memória e o desejo que os anima. Acharíamos, na época de Brecht, seja dito de passagem, melhor exemplo dessa genial simplicidade ou *ingenuidade operatória* do que as encenações de Charles Chaplin de seu próprio corpo dançante?[65]

O personagem de Carlitos aparece como uma figura paradigmática da ingenuidade. Mas Chaplin mostra-a de tal maneira que do olhar do ingênuo possa nascer, no entanto, um verdadeiro pensamento dialético. E mais ainda, que o *gesto do ingênuo* possa encontrar seu sentido e sua eficácia numa autêntica *tomada de posição*, tanto ética quanto política. Em *O grande ditador*, por exemplo, a ingenuidade acha-se construída, e mesmo sobressignificada, pela constituição amnésica do personagem: o pequeno judeu esqueceu-se de que era um grande herói da Primeira Guerra Mundial, mas esse mesmo esquecimento o levará à maior das coragens políticas – apesar de seu medo constante, seus pânicos de infância – num contexto de terror antissemita e de premissas da Segunda Guerra Mundial. Em *Tempos Modernos*, em 1936 – ou seja, na época do Fronte popular e da guerra da Espanha –, Carlitos aparece como uma criança perdida, um órfão da sociedade, cujo destino parece o de uma impossível relação com o mundo social e com o mundo do trabalho, em particular.

No início, é um operário tão pouco adaptado que é incapaz de manter seu lugar, e mesmo sua classe: não consegue nem mesmo inscrever-se como proletário sindicalizável, provoca todos os disfuncionamentos possíveis na linha de produção da fábrica, e encontra-se, *via* hospital psiquiátrico e prisão, na situação do miserável, do vagabundo, do lumpemproletário, do faminto permanente. Seria necessário um estudo inteiro para descrever exaustivamente os gestos de Carlitos nesse filme, como tantas

outras *tomadas de posição apesar de tudo*, que esse ingênuo suscita a cada um de seus passos e, primeiramente, apesar dele mesmo. Penso, por exemplo, no momento em que ele se acha com um pano vermelho na mão, interface inocente e subitamente exaltada, entre a multidão dos desempregados que manifestam – *Liberty or Death*, lê-se nas bandeirolas – e a polícia que o pega, depois o leva como *communist leader*. Alguns dias na prisão, e mais tarde Carlitos se encontrará ainda na situação de lançar, do modo mais ingênuo do mundo, um primeiro tijolo na cabeça dos guardas vindos para reprimir a greve dos operários. Tudo isso mostrado – montado – com suas irresistíveis coreografias, sua ternura infantil, sua galanteria até nos furgões de polícia, sua sensualidade, sua paixão irreprimível pelos patins, em plena noite, entre as prateleiras de brinquedos de uma grande loja.

EMBRIAGUEZ

Fazer entrar a figura do ingênuo num *gestus* político de liberação não seria aceitar algo como um *momento de anarquia* em toda "tomada de posição" que não estivesse assumida no interior de um projeto global de uma "tomada de partido"? A questão que os gestos de Carlitos levantam em *Tempos Modernos* seria então para ser compreendida sob um ângulo mais dialético: por que meio o ingênuo torna-se capaz de se mostrar tão astuto, tão hábil, tão político? Como a brincadeira infantil pode tomar valor de tática social, e mesmo de pequena guerrilha atuando a cada instante, em cada gesto? Como o mais fraco adquire esse poder e, algumas vezes, essa eficácia com o protesto? A fome (tema dominante em todo filme de Chaplin) e o sentimento ético imediato (a recusa espontânea da injustiça que se desenrola sob seus olhos, quando a jovem é ameaçada pelas forças da ordem) contribuem fortemente, sem dúvida alguma, para esse poder de conversão que transforma uma fraqueza anterior em potência inesperada.

Mas há outra coisa ainda, outra coisa que articula exemplarmente a ingenuidade com uma certa capacidade de decisão, a fraqueza com uma certa capacidade de resistência: é a embriaguez, ou, pelo menos, a maneira pela qual um sujeito empreende *brincar com o mundo*, com a condição de que este tenha sido previamente desrealizado, *deslocado para a imaginação*, visto sob o ângulo de um jogo de formas locais, mais do que de um conteúdo global. Em *Tempos Modernos*, lembramo-nos disso, Carlitos começa por se tornar louco: os gestos repetitivos da cadeia industrial fizeram de seu corpo a presa de uma "correia rítmica", forma sintomática que repete no vazio a forma alienante do trabalho; enquanto ele vê parafusos por toda parte, inclusive nos rins da secretária e nos seios de uma robusta burguesa que passava por ali... E é a partir de tal estado alucinatório que Carlitos vai pôr em jogo um extraordinário poder físico e uma total liberdade psíquica, enfim, uma capacidade de desorganizar tudo na realidade funcional da fábrica. Um pouco mais tarde, na prisão, é a absorção involuntária de uma quantidade insensata de cocaína que dará ao ingênuo – ingênuo, porque pensava simplesmente que era sal – a louca temeridade de afrontar os tiros de pistola dos bandidos. Como se o que a sociedade chama *alienação* manifestasse uma energia escapatória capaz de nos *liberar* dessa sociedade inteiramente organizada para subjugar seus sujeitos.

Eis-nos muito longe de qualquer "tomada de partido", e Bertolt Brecht, apesar de sua admiração por Chaplin, certamente não teria aderido – pelo menos no plano teórico – a tais hipóteses. Sabemos que Brecht foi um autor sóbrio. No fundo, não gostava nem da embriaguez nem da loucura. Inquietava-se com o *sintoma* quando este *desmonta* as partes organizadas de nosso corpo ou de nosso espírito:

Nos momentos de perturbação, os elementos constitutivos da alma deslocam-se como as partes de reinos atingidos de morte. O entendimento cessa entre as partes (revela-se, de repente, como o todo

é composto de partes), elas não têm mais senão a importância que têm em si mesmas, isto é, pouca importância. Pode acontecer que, bruscamente, eu não saiba mais ver nenhum sentido em instituições como a música, ou ainda a política, que eu olhe meus conhecidos como estrangeiros etc. A saúde é feita de equilíbrio.[66]

Bem longe de Carlitos, doravante, Brecht evocará ainda, na Berlim ocupada pelo Exército Vermelho, as extravagâncias perigosas de um "jovem tenente russo embriagado [e] apontando seu revólver [para os civis]. Ele tem o rosto lívido, desesperado, dos bêbados, e abisma-se inteiramente no perturbado reino dos gestos inarticulados, incapaz de se fazer compreender".[67]

Mas para o próprio Brecht, há embriaguez e embriaguez. A embriaguez dançada nas formas da arte não é a embriaguez gesticulada por um militar que agita absurdamente sua arma e ameaça abater tudo o que se mexe em torno dele, num lamentável simulacro do poder total. Haveria, pois, uma embriaguez apenas patética, sofrida, deplorável, destruidora, e uma *embriaguez poética*, atuante, criadora, soberana, bem longe – ou melhor, tirando partido – da primeira. Brecht, por exemplo, surpreende-se um dia com o prazer poético de ler Federico García Lorca: pura embriaguez de palavras, constata ele. Mas interrompe seu próprio prazer para se perguntar, então, "como nossos operários poderiam aceder a tal prazer, e se é preciso que acedam a ele". "A situação, o período absolutamente o permitem! Nada de embriaguez em plena escalada!" Ao que responde, entretanto, o homem de letras (que ele é também): "Mas as próprias escaladas engendram embriaguezes, e a literatura, como algumas outras artes..." E a nota interrompe-se bruscamente com essas palavras, como para melhor significar o conflito no qual Brecht não cessa de se debater.[68]

Embriaguez poética? Seria uma maneira de ampliar, tão longe quanto possível, o território – o campo das bifurcações, seria preciso dizer – aberto pela imaginação. Pensaremos espontaneamente nas experiências surrealistas de droga e de

automatismo psíquico. Mas Ernst Bloch fez bem em ampliar o ponto de vista considerando a própria montagem, este complexo procedimento formal, sob o ângulo de uma *embriaguez das imagens no tempo de seus deslocamentos*: "A montagem aparece culturalmente como a forma suprema da intermitência fantasmática (...) e mesmo, eventualmente, como uma forma atual de ebriedade."[69] Mesmo na pedagogia política do cinema de Eisenstein, notemos, surgem poderosamente esses momentos de embriaguez, essas durações explodidas nas quais os movimentos parecem se estrelar, os aspectos explodem em fogos de artifício, e nas quais, para resumir, as *imagens dançam* a dança ébria de Dionísio.[70]

Em seu belo artigo sobre as relações entre imagem épica em Brecht e imagem dialética em Benjamin, Philippe Ivernel lembra a discussão levada pelos dois homens a respeito da questão: *como habitar este mundo*?[71] Ou, em outras palavras: *como duvidar da realidade*? Como conseguir duvidar proveitosamente daquilo que nos circunda, e onde moramos, alienados por hábitos demais? Brecht, sabemos, propõe com o distanciamento (*Verfremdung*) uma ferramenta para conhecer o mundo circundante sob o ângulo da singularização, da estranheza, da desapropriação, maneira de "apreender o habitual no que ele tem de impensado, no caso, compreendê-lo como uma realidade histórica" sempre capaz de alterar-se ou de melhorar, em todo caso, de se metamorfosear.[72] O que deixa ao mundo circundante a possibilidade de se ver *reenquadrado* e *remontado* diferentemente, enfim, de suscitar uma experiência nova, um conhecimento outro.

Benjamin, por seu lado, chega a esse mesmo desenquadramento, e a essa mesma remontagem, pelas vias de uma reflexão sobre a "aura autêntica" ou "aura secularizada", fortemente oposta à aura cultual das encenações religiosas e das teosofias. Maneira de reintroduzir dialeticamente o que a *Verfremdung* crê manter a distância, ou seja, a empatia para com o mundo circundante, o *Einfühlung*.[73] Não é nem o culto dos mistérios

nem a transcendência que Benjamin quer aqui reintroduzir, é claro. Mas a *experiência*, no duplo sentido do *Erfahrung* e do *Experiment*. Ora, o que é o risco de se entregar à embriaguez, senão o ato de *fazer experiência* dos limites em que se mantêm nossa própria razão, nossas próprias sensações ou nossas relações com outrem? Philippe Ivernel tem razão em evocar esse "caminho de contrabando" que foi, na obra "epistemo-crítica" de Benjamin, sua experiência com as drogas.[74] É que "a imagem dialética pretende polarizar a oposição entre o onírico e o científico, a fim de melhor fundamentar a exigência da práxis".[75]

Lembremos as últimas linhas de *Rua de mão única* e da maneira que teve Benjamin de ali dialetizar a ciência com a embriaguez, depois a embriaguez com as questões políticas fundamentais da comunidade e da revolução: primeiro, a astronomia científica é dita ter introduzido uma relação com o mundo de puro *saber* ótico e instrumental que destrói a relação de *embriaguez* dionisíaca que os antigos mantinham *em comunidade* com o cosmos. Em seguida, a situação política de 1918 é descrita como um processo de aniquilamento, cuja *vertigem* negativa não poderá ser superada senão com uma *embriaguez* revolucionária, isto é, uma embriaguez *em comunidade*:

> Nada distingue mais o homem antigo do homem moderno que seu abandono a uma experiência cósmica que este último mal conhece. O declínio desse abandono já se anuncia no apogeu da astronomia, no início dos tempos modernos. Kepler, Copérnico, Tycho Brahé não eram certamente movidos exclusivamente pelos impulsos científicos. Há, no entanto, na importância exclusiva atribuída à relação ótica com o universo, resultado ao qual a astronomia logo chegou, um sinal precursor do que devia acontecer. As relações da Antiguidade com o cosmos se instaurariam de uma outra maneira: na embriaguez (*im Rausche*). Embriaguez é, com efeito, a experiência pela qual nós nos certificamos somente do mais próximo e do mais longínquo, e jamais de um sem o outro (*Ist doch Rausch die Erfahrung, in welcher wir allein des Allernächsten und des Allerfernsten, und nie des einem ohne des andern, uns versichern*). Mas isso significa que o homem

não pode se comunicar em estado de embriaguez com o cosmos a não ser em comunidade (*in der Gemeinschaft*). (...) Quando das noites de aniquilamento da última guerra, os membros da humanidade estavam abalados por um sentimento semelhante à beatitude dos epiléticos. E as revoltas que se seguiram a essa guerra foram as primeiras tentativas para se tornar mestre desse novo corpo. (...) O ser vivo não supera a vertigem do aniquilamento (*Taumel der Vernichtung*) a não ser pela embriaguez da procriação (*Rausche der Zeugung*).[76]

Eis, pois, para Walter Benjamin, o que se tratou de experimentar (*erfahren*) nas embriaguezes experienciais que pôs em ação, entre 1927 e 1934, pela absorção de diversas drogas.[77] Tratava-se, então, de produzir uma experiência do mundo que existisse verdadeiramente para além da empatia e do distanciamento: uma experiência em que, como acabamos exatamente de ler em *Rua de mão única*, "nós nos certificamos unicamente do mais próximo e do mais longe, e jamais de um sem o outro". Há, primeiro, uma *estranheza* devida à "metamorfose incompleta" de todas as coisas, o que, lembramo-nos, oferecia em Brecht a própria característica do distanciamento: "As pessoas das quais nos ocupamos (...) têm forte tendência a se metamorfosear um pouco, não direi a se tornarem estrangeiras, nem a deixar de serem familiares, mas de parecerem um pouco a estrangeiros."[78]

Mas a mão que acende uma vela pode ela mesma tornar-se, na embriaguez do haxixe, "cirosa": a identidade e a fixidez das coisas dão lugar a uma alteração e a uma metamorfose nas quais o sujeito se encontra como que arrastado, afogado, empaticamente imerso.[79] De tal modo que *o efeito de estranheza faz voltar a aura*, paradoxalmente, ao primeiro plano, até na tonalidade cômica de que a experiência pode se revestir:

Todos os presentes se irisam de cômico. Ao mesmo tempo, penetramo-nos de sua aura (*zugleich durchdringt man sich mit ihrer Aura*). (...) Primeiramente, a aura autêntica (*die echte Aura*) aparece sobre todas as coisas. Não somente sobre algumas, como as pessoas imaginam.

Em segundo lugar, a aura se modifica inteiramente e de um extremo a outro, em cada movimento que faz a coisa, cujo movimento é a aura. Em terceiro lugar, a aura autêntica não pode de maneira alguma ser pensada como o nimbo mágico e espiritualista impecável que os livros místicos vulgares reproduzem e descrevem.[80]

Observações fundamentais: a aura encontra-se ao mesmo tempo desmitificada, "secularizada", e como que encerrada em seu *Urphänomen*. Por um lado, ela não é "autêntica", diz Benjamin, senão enquanto concerne a todas as coisas, e não a este grandioso cofre que designa, lá no fundo da igreja, a relíquia ou o ícone sagrados. Por outro lado, ela não vai nunca sem um movimento e uma metamorfose quase cinematográficos de suas qualidades, quando o ícone e a relíquia, por sua vez, só tiram seu poder aurático de sua imobilidade e perenidade absolutas. Enfim, Benjamin tira de sua experiência de embriaguez com o haxixe uma conclusão radicalmente moderna, materialista e formalista (logo, radicalmente antiespiritualista):

> O que designa a aura autêntica [é] o ornamento, uma inclusão ornamental (*das Ornament, eine ornamentale Umzirkung*) no círculo onde a coisa ou o ser se encontra estreitamente encerrado, como num estojo. Nada oferece da aura uma ideia tão justa quanto as estrelas tardias de Van Gogh, onde a aura é pintada ao mesmo tempo que o objeto.[81]

Esse modo de pensamento não poderia nos permitir rearticular a dimensão épica, cara a Bertolt Brecht, a uma dimensão *aurática* supondo certa potência do objeto como tal, quer se trate de uma luva de couro apontada para o céu (Figura 4), de um punhado de capacetes abandonados por terra (Figura 10), de um pneu usado fotografado próximo a um moinho de café (Figura 11), de um painel de bordo de bombardeiro (Figura 12), de uma granada de mão (Figura 13) ou ainda de um punhado de cebolas fotografado ao lado de uma prótese de perna

(Figura 14)? O que está em jogo na noção de aura repensada por Benjamin, no prisma de suas experiências com a droga, não é outra coisa senão uma nova concepção da estética articulada ao fenômeno da *embriaguez das formas*, embriaguez *experimentada diretamente nas coisas* mais concretas, mais banais, de nosso mundo circundante.

Embriaguez das formas: isso significa, primeiro, uma hipertesia, uma hiperacuidade do sujeito quanto ao mundo visível e ao mundo sensível em geral: "Tornamo-nos muito sensíveis: tememos que uma sombra caindo sobre o papel possa danificá-lo."[82] Em seguida, isso significa que as formas objetivamente proliferam:

> Pode haver aí (...) uma produção de verdadeiras rajadas de imagens (*eine geradzu stürmische Bildproduktion*) independente de qualquer outra fixação e polarização de nossa atenção. (...) Para dizer a verdade, a produção de imagens pode trazer à luz coisas tão extraordinárias, e isso tão fugitivamente e com uma tal rapidez, que não conseguimos mais, simplesmente em razão da beleza e da singularidade dessas imagens, nos interessarmos por outra coisa que não elas.[83]

Ora, tudo nessa embriaguez das formas parece se passar entre dimensões ou movimentos associados entre si num modo tipicamente cinematográfico: um movimento centrípeto, voraz e focalizador da *massa*, de um primeiro plano, considerado como um abismo de olhar ("Máscara de seu próprio rosto. (...) A morte encontra-se entre mim e minha embriaguez");[84] o movimento marcante da *divisão*, do quadro, do corte ("A representação se divide, ela própria, e dá livre acesso a novos tesouros de imagens");[85] e, enfim, a multiplicação, a digressão rápida ou a *passagem* incessante. São todas coisas características – é preciso se surpreender? – de uma verdadeira experiência ou *conhecimento pelas montagens*.[86] São todas as coisas que, mais tarde, Henri Michaux descreverá a seu modo, admirável, em *Connaissance par les gouffres*, entre a massa das "imagens ventosas", o corte

dos "buracos de sentido", a aura das "visões de ornamentos" ou a criação múltipla de "relações inesperadas" entre cada elemento da realidade percebida.[87] Lembremos somente, numa experiência de psilocibina realizada em 1958, que Michaux também tentou polarizar, sem as excluir, as dimensões *documentária* e *alucinatória* que uma mesma fotografia podia suscitar aos olhos do sujeito absorvido na embriaguez – desrealização e hiperacuidade misturadas – das imagens:

A primeira coisa surpreendente (...) foi a fotografia de um, depois de dois personagens, que me pareceram singularmente parados. Um dos dois era Macmillan. Não deveria parecer-me surpreendente, o natural da fotografia sendo impor uma parada. Mas essa parada era uma prodigiosa parada, uma parada que não acabava, incessantemente renovada enquanto impedimento dos movimentos. Signo possível que eu começava, sem ainda saber, a ser invadido por pequenos movimentos interiores, enquanto uma outra região de mim entrava numa imobilidade proporcional. (...) O que quer que seja dele e de sua imobilidade, eu me livrei dele virando a página da revista que o continha. Não foi sem ter de produzir um certo esforço. E ali, primeiro ou segundo de uma fila apresentando-se em honra desse mesmo Macmillan, estava um soldado soviético, numa atitude de rigidez como é de costume em semelhante caso, a boca voluntária e que com a idade se tornaria desprezível, formando quase um dossel, uma boca muito "em guarda". Cada vez que voltava meus olhos para essa boca, ela operava como uma repetição de imobilização que, mesmo para o exército, apresentava alguma coisa de anormal na coerção. Assim, o soviético e o inglês encontravam-se extraordinariamente unidos, embora sem saber.[88]

Nessa experiência em que o gesto mais banal em relação às fotografias – virar a página de uma revista ilustrada onde se acha uma reportagem sobre a visita de Harold Macmillan a Moscou – adquire proporções desmedidas de um destino lançado sobre os corpos medusados na imagem, compreende-se uma parte do

que Michaux chamou o caráter "instrutivo" do psicotrópico: "Ele vê mais depressa que nós, designando o que nós ainda não compreendemos."[89] Este seria o valor "epistemo-crítico" da embriaguez: duas imagens imóveis, como são todas as fotografias, provocam de repente o sentimento de uma "prodigiosa parada (...) incessantemente renovada". Ao invés de a imagem ser vista como unidade estável, ela se acha olhada como uma "repetição de imobilização", maneira de singularizar, de pôr em movimento, de tornar estranho e de multiplicar seu próprio aspecto. *Instrutiva* seria a alucinação se ela chegasse a colocar, diante dessas imagens, as questões fundamentais que nosso hábito de ilustração fotográfica geralmente ofusca: o movimento, a duração, a pausa, a pose, o gesto, a montagem, a metamorfose... Não é sempre necessário um momento de obscurecimento dos hábitos para iluminar cada coisa com uma luz nova?

ILUMINAÇÃO

"Instrutiva" seria a embriaguez – com a condição, é claro, que seja pensada, escrita, poetizada: *remontada*, em resumo. As experiências de Walter Benjamin com as drogas adquirem toda sua dimensão literária e filosófica se não nos esquecermos que elas repetem uma tentativa já feita por Charles Baudelaire em *Paraísos artificiais*, texto em que a questão da embriaguez era – como a da imaginação poética, distinta da simples "fantasia" pessoal – referida a uma verdadeira posição "epistemo-crítica", uma posição de conhecimento.[90] Porque, consagrada a uma "primitiva paixão" pela *imagem*, tal experiência não é menos *dialética*. Num protocolo do haxixe não datado, Walter Benjamin escreve, em alemão, que "as imagens já *habitam* por toda parte" (*überall* wohnen *schon Bilder*) e, em francês: "Eu floresto [*sic*] as imagens."[91] Maneira de dizer: as imagens suscitam em mim uma linguagem inaudita, elas me são uma floresta, e mesmo uma selva, onde não posso senão estar perdido, imerso, despossuído, condenado eu mesmo a engoli-las, a mascá-las,

assim como Paul Klee, em algum lugar, descreve sua própria relação com as imagens.

Essa experiência é dialética na medida em que põe em relação o *instante* mais fechado com a *duração* mais expansiva, e a breve infância da cartilha com a longa *ciência* das coisas últimas. Por um lado, Benjamin encontra-se na droga – penso numa experiência com a mescalina, que aconteceu em 22 de maio de 1934, e cujo protocolo foi consignado por Fritz Fränkel – como uma criança diante de sua "caixa de leitura", de modo que ela desenha e escreve segundo o *gesto regressivo* da cantiga mais simples, indefinidamente recopiável e caligrafável (Figura 41):

> Mouton mon dodo mouton
> Mouton mon dodo mouton
> Mouton
> Mon dodo mouton
> Fais dodo mon petit enfant fais dodo
> Endors-toi bien fais bien dodo
> Il faut dormir.[92]

Por outro lado, o gesto da criança prolonga-se, de maneira mais inquietante, mais elaborada, num gesto *filosófico*, próximo do questionamento de Hamlet sobre a existência. E expresso por Benjamin num movimento de seu corpo que, trêmulo por um instante, imagina-se coberto de uma espécie de rede, assim como nota Fränkel:

> Um gesto preciso [de Walter Benjamin] desperta a atenção de F[ränkel]. O sujeito da experiência faz deslizar muito lentamente, sem que elas se toquem, suas mãos levantadas e muito afastadas de seu rosto, acima deste. [Benjamin] explica as coisas assim: as mãos seguram uma rede, mas não era somente uma rede acima de sua cabeça, como também acima do universo. (...) Comentários sobre a rede: B[enjamin] propõe fazer as seguintes variações sobre a questão anódina de Hamlet: ser ou não ser? Rede ou mantô, eis a questão. Ele explica que a rede

vale pelo lado noturno e tudo o que faz estremecer na existência. O tremor, explica ele, é a sombra da rede sobre o corpo. "No tremor, a pele imita a trama da rede." Essa explicação veio depois de um tremor que percorreu o corpo do sujeito da experiência.[93]

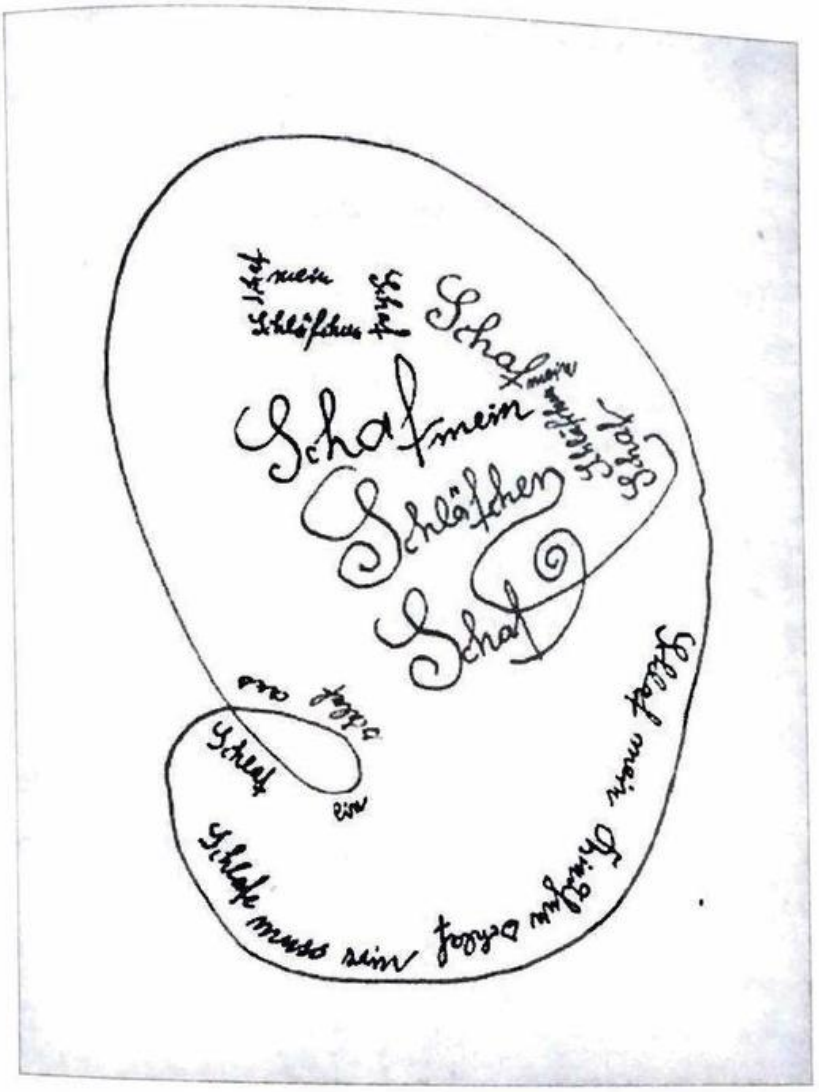


Figura 41 - W. Benjamin, *Desenho realizado sob mescalina*, 22 maio 1934, Berlim, Akademie der Künste-Walter Benjamin Archiv. © Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur/Suhrkamp Verlag.

Essa experiência poderia chamar-se "iluminação". Algo que vem do quase nada – um simples tremor sobre a pele, uma sensação passageira –, torna-se aí o sinal de quase tudo: tremor hipocondríaco tornado rede em torno do corpo, rede hiperbólica tornando-se estrutura do universo. Em outro lugar, é numa única palavra que o tempo se vê capaz de ser, de repente, iluminado:

> Evidências poéticas na fonética: afirmo, em certo momento, que havia precedentemente empregado na resposta a uma questão a palavra *longtemps* [muito tempo] por causa (por assim dizer) da percepção única de um *long temps* [longo tempo] na substância fonética da palavra. Sinto isso como uma evidência poética.[94]

Não é mesmo luminoso perceber de repente, graças à furtiva decalagem devida a algum estado de embriaguez, o quanto a palavra *longtemps* pode ser experimentada, não somente na duração de sua pronúncia, mas ainda *como duração implicada* na palavra, duração que a palavra significa, e, mais ainda, poeticamente põe em ato, torna imaginável, audível e tangível ao mesmo tempo?

É assinalando tais "momentos fecundos" no decorrer de suas experiências com a droga que Walter Benjamin encontrou na imagem essa "dialética em suspenso", que marca, no fluxo de nossos hábitos, o *instante utópico* que Jean-François Poirier viu bem ali:

> Há parada na imagem. A imagem que se realiza na embriaguez, porque é interrupção do *continuum* da vida, anulação do acontecimento no mesmo momento em que se produz, poderia bem ser o paradigma dessa dialética em suspensão, desse instante utópico que persiste sob sua forma imaterial e que mediatiza o conhecimento dos possíveis que ficaram mergulhados no passado.[95]

É por meio de uma reflexão sobre a *incidência temporal das imagens* que Benjamin extraiu filosoficamente essa quadratura do círculo de todo pensamento político: ou como as condições subjetivas e solitárias da captação pela imagem (alienação) podem se transformar em condições objetivas e coletivas de uma capacidade de desalienação, enunciada como o poder de "proporcionar à revolução forças da embriaguez".

A iluminação sugerida por Benjamin não se apoia exclusivamente na experiência da droga, longe disso. Pode-se vê-la também atuando, por exemplo, nas mínimas embriaguezes que ele propôs nas suas emissões de rádio, entre 1929 e 1932, reunidas com o título *Aufklärung für Kinder* (Luzes para crianças).[96] Contos ou reflexões, narrativas ou argumentos oferecidos às crianças como tantas "luzes" ou "iluminações" nascidas de uma capacidade infantil principal: a de *pensar brincando*, em tomar posição dis-pondo, desmontando, remontando cada elemento em relação a todos os outros. Trata-se de utilizar a palavra repondo sua questão prática – a dos "jogos de linguagem", como dizia Wittgenstein, na mesma época – na base de uma situação que poderíamos justamente chamar *cartilha*.

Essa posição consiste menos em simplificar as coisas, por um movimento de "regrediência" ou de regressão, que a recolocá-las em questão num outro plano, um plano em que *infância* e *história* se pensam uma a outra, uma pela outra. Trabalhando com esses paradigmas foi que Giorgio Agamben propôs que "uma teoria da experiência não poderia ser senão uma teoria da in-fância; e [que] seu problema central poderia ser formulado assim: há qualquer coisa como uma in-fância do homem?"[97] Maneira, para Agamben, de considerar a infância como "a experiência transcendental de diferença entre língua e palavra que, pela primeira vez, abre à história seu espaço próprio"[98] – ali, por exemplo, onde imagem e poema nos dão acesso à historicidade pela iluminação de uma *remontagem do tempo*.

A experiência da imagem se situaria, pois, na palavra, no próprio ponto de sua *diferença na ordem do discurso*. No ponto em que essa própria diferença "abriria à história seu espaço próprio". Não é, no fundo, tudo o que Arthur Rimbaud havia exigido de uma *iluminação poética*? Contra a "enfadonha (...) poesia subjetiva" dos românticos, tratava-se para ele – na mesma época, 1871, em que se desencadeava "a batalha de Paris, na qual morreram tantos trabalhadores" – de produzir

uma "poesia objetiva" que fosse como um "salmo de atualidade", tal como este "Canto de guerra parisiense" que Rimbaud compôs em homenagem aos Communards.[99] Tratava-se de "se fazer visionário" ("eu trabalho para me tornar Visionário") e, indissociavelmente, de criticar a posição subjetivista do poeta, assumindo sua vocação de tornar-se um *iluminador da história*: "É falso dizer: eu penso: dever-se-ia dizer pensam-me. EU é um outro."[100]

Isso tudo para significar que ver, que pensar são movidos primeiro por uma alteridade. Para afirmar abertamente que poesia é infância e ciência ao mesmo tempo. *Infância*, através da insaciável tendência rimbaudiana ao jogo com as palavras ("ithyphalliques et pioupiesques" [itifálicos e pintescos], "j'ai dégueulé ta bandoline" [vomitei teu sexo]); *ciência* de "Sábio supremo", apesar da embriaguez do "desregramento de todos os sentidos"; *ação*, enfim, porque a poesia deve escandir a exigência de algo como uma revolução ("versos e liras ritmam a Ação", e, adiante, esta frase em que Rimbaud insiste que a poesia deve estar "antes"[101] da própria história).

Talvez seja mesmo por isso que as *Iluminações* giram muito em torno de uma certa relação da infância com a guerra.[102] Nessa relação, doravante, a criança não é somente o destinatário de uma pedagogia, mas o verdadeiro professor dos instantes utópicos e das embriaguezes revolucionárias, assim como, mais tarde, René Char formulou em sua bela série de "Respostas interrogativas a uma questão de Martin Heidegger":

> A poesia será um "canto de partida". Poesia e ação, vasos obstinadamente comunicantes. (...) A poesia, constituída da própria palavra, é sempre posta pelo pensamento antes do agir, cujo conteúdo imperfeito ela conduz numa corrida perpétua vida-morte-vida. A ação é cega, é a poesia que vê. (...) Na ótica de Rimbaud e da Comuna, a poesia não servirá mais à burguesia, não a ritmará mais. Ela estará antes, (...) será então sua própria mestra, sendo mestra da revolução; dado o sinal de partida, a ação em-vista-de transformando-se

sem descontinuidade em ação *voyant*. (...) À luz das ações políticas recentes, (...) toda ação que se justifique deve ser uma contra-ação, cujo conteúdo revolucionário espera sua própria liberação, uma ação proposta de recusa e resistência, inspirada por uma poesia precedente e muitas vezes em disputa com ela.[103]

A evocação de René Char – e dirigida a Heidegger, não nos esqueçamos – de "vasos comunicantes" entre a poesia e a ação marca claramente uma certa *posição do surrealismo*, sobretudo sua posição antifascista, na questão colocada a partir de Rimbaud e da Comuna. Se Walter Benjamin experimentou em si mesmo o "desregramento de todos os sentidos" na absorção de algumas drogas, e, sobretudo, na multiplicação de pontos de vista teóricos, das mediações do saber, é, certamente, porque Baudelaire e depois Rimbaud já haviam colocado a exigência, poética e política, como uma espécie de *conhecimento por iluminações*. Mas é também, e, sobretudo, porque os surrealistas, seus contemporâneos diretos, punham em ação uma exigência do mesmo tipo, provida, doravante, desses aparelhos destinados ao ver, que são a fotografia, o filme, a colagem ou a montagem.

Logo antes de escrever sobre Bertolt Brecht – e sobre a relação, tão frágil quanto decisiva, entre poética e política – é que Walter Benjamin evocou o surrealismo como "último instantâneo da intelligentsia europeia".[104] De imediato, a questão se apresenta, em seu argumento, como a da relação "entre revolta anarquista e disciplina revolucionária", liberdade poética herdada de Rimbaud (de quem ele cita justamente uma passagem de *Iluminações*), e pressões inerentes a toda ação política organizada.[105] A vulnerabilidade dessa relação é devida à diferença, que pode ser ínfima ou radical, entre *tomada de posição* e *tomada de partido*. Assim, não é certo que Aragon já tome partido em *Une vague de rêves*, publicado em 1924. Mas o "núcleo dialético" de seu trabalho, como diz Benjamin, é bem legível em sua tomada de posição experimental,

onde o limiar entre vigília e sono [é], em cada um, sulcado como que pelo fluxo e refluxo de uma enorme onda de imagens (*massenhafter hin und wider flutender Bilder*), ali onde o som e a imagem, a imagem e o som, com uma exatidão automática, engendram-se tão bem, que não resta mais o menor interstício para ali deslizar um tostão do "sentido".[106]

Descrevendo essa situação poética experimental e mostrando-a agitada pelo "fluxo e refluxo de uma enorme onda de imagens", Benjamin utiliza um vocabulário inesperado para quem associasse essa "onda de imagens" a alguma "fantasia" pessoal do criador inspirado. Não se trata de fantasia, na verdade, mas de uma "exatidão automática" (*automatische Exaktheit*), qualidade objetiva da qual cada fluxo ou cada refluxo de imagens acha-se investido. Aqui, pois, a *iluminação é automática*. Simplificando um pouco – porque em cada obra, em cada experiência concreta, tudo se mistura e se complica de modo evidente –, poderíamos dizer que o surrealismo, aos olhos de Benjamin, adquire toda sua pertinência de associar, combinar, montar juntos dois automatismos simétricos: por um lado, o refluxo automático das imagens "interiores"; por outro, o fluxo automático das imagens "exteriores".

O primeiro automatismo é psíquico: é o que se faz na livre utilização que dele fazem os surrealistas, desde o "automatismo mental" segundo Pierre Janet, até a "compulsão de repetição" segundo Sigmund Freud. *Automatismo de repetição e de embriaguez* que tem por desafio, diz Benjamin, uma "verdadeira superação criadora da iluminação religiosa".[107] A propedêutica a essa iluminação não é o *credo* ou o exercício espiritual à moda jesuíta, o que Georges Bataille rejeitava também de sua própria técnica de "experiência interior", mas, eventualmente, o recurso às drogas: propedêutica "materialista", diz Benjamin, "mas uma propedêutica perigosa".[108] Em *Nadja*, de André Breton – que, nesse plano, reconduz uma "dialética da embriaguez", já presente em Dante, o *Dante poète du monde terrestre*, como Erich

Auerbach o analisava, e que Benjamin cita aqui –, é o amor e não a droga que leva à iluminação.[109] Como na *História do olho*, em Bataille, essa função será atribuída à experiência erótica.

Ora, o que Benjamin descobre em suas experiências surrealistas não é outra coisa senão uma verdadeira conjunção de "energias revolucionárias": um "olhar político" finalmente dirigido ao mundo em geral.[110] A experiência psíquica tem por vocação, aqui, metamorfosear-se em tomada de posição: há "passagem de uma atitude extremamente contemplativa à oposição revolucionária".[111] E isso passa por uma dupla conversão, um duplo desvio: a embriaguez interior se metamorfoseia em pensamento reminiscente (desvio pela duração), e esta faz então levantar um olhar novo sobre o mundo exterior (desvio pelas coisas).

> Breton e Nadja, escreve Benjamin, são o casal de amantes que converte em ação revolucionária, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que aprendemos ao longo de tristes viagens de trem (as estradas de ferro começam a envelhecer), em desesperados domingos à tarde, nos bairros operários das grandes cidades, ao primeiro olhar lançado pela janela molhada de chuva de um apartamento novo. Esse casal faz explodir a carga de "atmosfera" que esses objetos guardam.[112]

É aqui que "a fotografia intervém (...) de maneira extremamente admirável", lembra ainda Benjamin. Por suas possibilidades técnicas de enquadramento (isto é, de desenquadramento), de colocação em série e de fragmentação (isto é, desmontagens e remontagens), a fotografia torna visível, ou melhor, *ilumina* todo um mundo "em que analogias, encontros inconcebíveis de acontecimentos são trazidos à ordem do dia".[113] Benjamin chama isso de uma capacidade de *lirismo* – com a condição de ver bem que esse lirismo e essa iluminação, doravante, dependem de uma possibilidade aberta pelo intermédio da fotografia, este *automatismo de reprodução e de objetividade*. Daí o aspecto ao mesmo tempo fantasmático e documentário, memorial e

revolucionário, que a produção de imagens fotográficas reveste enquanto paradigma decididamente central do surrealismo literário e artístico em geral.[114]

Benjamin, sabe-se – sua expressão tendo se tornado famosa, embora tenha sido, no fim das contas, bastante mal esclarecida –, chama tudo isso de uma "iluminação profana" (*profane Erleuchtung*). Sua "inspiração", explica ele, é "materialista" e "antropológica".[115] Ela se acha, doravante, como experiência de iluminação, *igualmente para os objetos* mais humildes e, sobretudo, *igualmente para os corpos*, experiência na qual o surrealismo, antes do teatro épico brechtiano, reconheceu o primeiro lugar de toda energia revolucionária. Fazer da poética uma política, isso começaria por fazer bifurcar, por converter – sem negá-la, é claro – essa surpresa de onde parte, talvez, todo gesto artístico:

> A estética do pintor, do poeta "em estado de surpresa", da arte como reação do ser "surpreendido", permanece cativa de alguns preconceitos românticos muito danosos. (...) Não nos adianta nada sublinhar com acentos patéticos ou fanáticos o lado enigmático dos enigmas; ao contrário, só penetramos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano (*das Alltäglich als undurchdringlich, das Undurchdringliche als alltätglich*). (...) Ali abre-se o espaço que procuramos, o mundo de uma atualidade universal e integral, onde não há "sala reservada". [Entretanto] esse espaço será ainda espaço de imagens (*Bildraum*), mais concretamente: espaço corporal (*Leibraum*) (...), espaço de imagens com o qual a iluminação profana nos familiariza. Quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetrarem nessa iluminação, tão profundamente que toda tensão revolucionária se transforme em inervação do corpo coletivo, toda intervenção corporal da coletividade em descarga revolucionária, somente então a realidade chegará a esse ultrapassamento que o *Manifesto comunista* demanda. No momento, os surrealistas são os únicos a terem compreendido a ordem que ele nos dá hoje.[116]

E é assim que se poderia, doravante, "ganhar para a revolução as forças da embriaguez" (*die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen*).[117] É assim que os poetas poderiam não apenas reivindicar, mas ainda pôr em ato, ainda que contra toda palavra de ordem inferida do *Manifesto comunista*, uma intempestiva "experiência da liberdade", uma "experiência revolucionária" – o que chamo aqui uma *tomada de posição* – que não se curvaria à *tomada de partido*, definida com lucidez por Benjamin como uma "experiência construtiva [mas] ditatorial da revolução".[118] Enfim, trata-se, ao mesmo tempo, de reconhecer o limite político que toda "parte de embriaguez" comporta, e de ver na iluminação profana dos poetas a chance de não perder a "revolta" na "revolução".[119]

Sobre esse ponto, Benjamin admite de bom grado o quanto ele se encontra, ele e os surrealistas, confrontados com a razão – cruel razão – na história dos anos de 1920 e 1930: "pessimismo em toda linha", logo, "desconfiança em relação a todo entendimento".[120] E se Benjamin quis levar a iluminação profana do artista até sugerir – lembrando-se talvez, ainda uma vez, de Arthur Rimbaud – um abandono de toda "carreira artística",[121] seria menos por sentimento de revolta que por uma lógica interna a essa iluminação: a "enorme onda de imagens" é menos um caso de expressão artística, na verdade, que de um conhecimento histórico e filosófico particular[122] – esse *conhecimento pelas montagens* de que cada um pode fazer experiência somente ao olhar juntos os turbilhões que toda "onda de imagens" não cessa de formar.

IMAGINAÇÃO

O laço estabelecido por Walter Benjamin entre a "iluminação profana" e a técnica fotográfica mostra-nos que a "onda" de embriaguez não seria nada – nada que valha, nada que dure, nada que tenha valor crítico – sem a *construção de suas imagens no tempo*. Construção da duração que não pode fazer-se

sem alguma mediação técnica. O que a embriaguez faz surgir como *iluminação* ou "instante utópico" da imagem, cabe à *imaginação* – então considerada como "duração utópica" da imagem – fazer dela uma experiência para o pensamento, uma "imagem de pensamento" (*Denkbild*).[123] Porque ela é um jogo, porque não cessa de desmontar todas as coisas, a imaginação é *construção imprevisível e infinita*, retomada perpétua dos movimentos engajados, contraditos, surpreendidos por novas bifurcações. E é por isso que lhe convém tão bem a forma da cartilha: é preciso sempre, para o imaginativo, jogar para o alto as letras do discurso, dispersar alegremente as balizas da doutrina preexistente, depois retomar tudo de A a Z.

Ora, essa construção joga bem, dialeticamente, em dois tabuleiros ao mesmo tempo: ela não *dis-põe* as coisas, senão para melhor *ex-por* suas relações. Ela cria relações com diferenças, lança pontes acima de abismos que ela mesma abriu. Ela é *montagem*, atividade em que a imaginação torna-se uma técnica – um artesanato, uma atividade das mãos e de instrumentos – a produzir pensamento no ritmo incessante das *diferenças* e das *relações*. O aspecto técnico ou artesanal dessa construção imaginativa – seu aspecto de "brinquedo de construção", como fazem as crianças com os cubos ou, atualmente, com os tão bem chamados *Lego* – aparece por toda parte no *Journal de travail*. Brecht aí descreve a si mesmo, numa atividade constante de recortes, colagens, levando em consideração a própria folha como espaço tabular do "trabalho", isto é, como campo operatório:

Curioso como o manuscrito torna-se fetiche durante o trabalho! Sou inteiramente dependente do aspecto de meu manuscrito, no qual não cesso de fazer colagens, e que mantenho esteticamente à altura (*und das ich ästhetisch auf der Höhe halte*). Sem cessar surpreendo-me tentando sair dele, quando tenho uma modificação, com um número bem determinado de versos unicamente para que a página termine no lugar exato![124]

Cada página do *Journal* aparece como uma prancha móvel da cartilha, um campo de vinhetas desunidas, assim como cada peça de Brecht, mais ou menos, organiza-se também como uma montagem de planos distintos – as "onze imagens"[125] (*Bilder*) de *Mãe Coragem*, por exemplo, que nossa herança clássica quis traduzir por "quadros". Em dezembro de 1944, Brecht confia sua paixão por "experiências fotográficas (*fotografische Experimente*) com R[uth Berlau], destinadas a constituir arquivos de filmes de [seus] trabalhos" (*Archiv von Filmen meiner Arbeiten*). Ele explica, então, que são necessárias "inúmeras tentativas": "Divertido descobrir as origens dos defeitos nos papéis, nas películas, na luminosidade, nas lentes etc. Primeiro resultado, *Poèmes d'exil* (Figura 19), depois eu trabalho novamente nos Études, do princípio ao fim, com o mesmo objetivo."[126] O objetivo sendo, para além do "imbricamento das artes" caro a Adorno, dar a cada página de escritura sua chance – fotográfica, visual – de criar um campo de relações imaginativas. Essa é, segundo Brecht, a possibilidade técnica aberta pelas "pequenas edições fotográficas que (...) permitem uma rede de correspondências críticas" (*kritsche Korrespondenz*).[127]

Essas "correspondências críticas", suscitadas pela copresença de imagens inesperadas no decorrer de um argumento escrito, florescem por toda parte no *Arbeitsjournal*, dando-lhe sua singular potência estética, mas também teórica. Em 16 de maio de 1942, por exemplo, Brecht se interroga, lendo uma obra de história das ciências, sobre as relações entre o *teorema* de Pitágoras e seu *desenho* ao mesmo tempo ilustrativo e operatório (Figura 42).[128] Mas a página que se segue cria um espantoso salto: vê-se Hitler falar seriamente com um membro de seu Estado-Maior – trata-se do fronte russo, é claro – e bem abaixo, uma vista dos campos petrolíferos de Bakou, no mar Cáspio (Figura 43).[129] Essa relação de imagens não é comentada. Pior: ela é diretamente e anacronicamente seguida de um relevo

arqueológico, uma gravura magdaleniana encontrada na gruta de Niaux, em Ariège (Figura 44).[130]

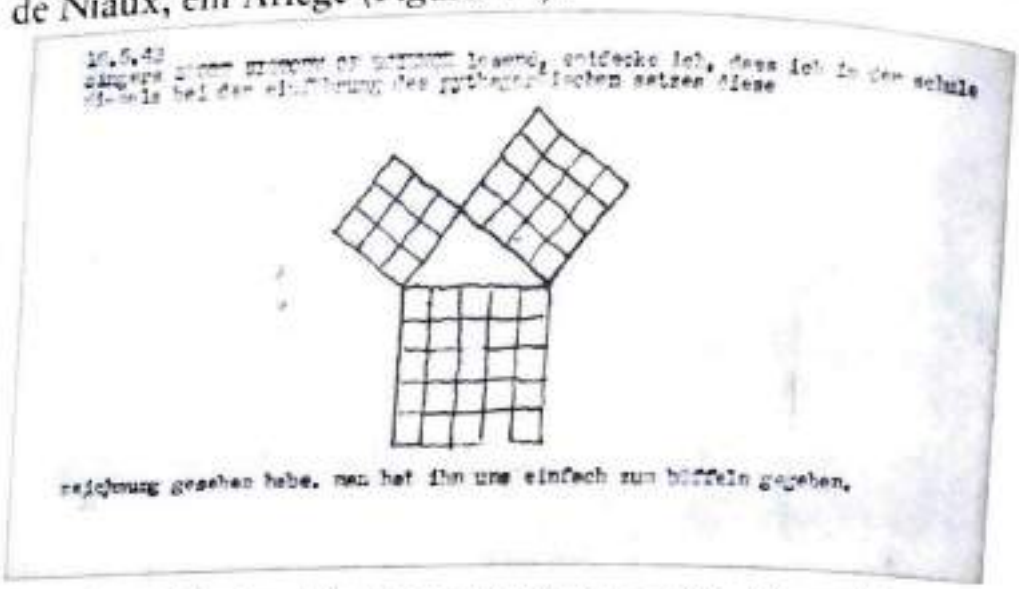


Figura 42 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Breve história das ideias científicas", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/11).

Parece, então, que o pensamento divaga ou se dispersa, que a *exposição tabular das imagens* destrói ou ofusca inteiramente a *exposição lógica do argumento* que daria conta de suas relações. Ora, não é nada disso, se compreendermos que o argumento se estabelece de maneira regressiva. Basta olhar primeiro o desenho do bisão pré-histórico do qual uma flecha, esquematicamente, indica – e atinge – o coração. Brecht escreve aqui que "o conhecimento do lugar em que se situa o coração do bisão confere, de qualquer modo, ao caçador forças mágicas".[131] Maneira de designar a potência "epistemo-desejante" da imagem: por um lado, ela testemunha um *conhecimento* que vai além dos aspectos visíveis (o bisão, por certo, está notavelmente representado, mas o que conta permanece, por meio do lugar indicado pela flecha, o órgão invisível do coração que a flecha deve atingir para vencer o animal). Por outro lado, a imagem testemunha um *desejo* magicamente perenizado na parede da caverna, pelo desenho da flecha que é, antes de tudo, o desenho de um *projeto*: atingir seu objetivo vital.

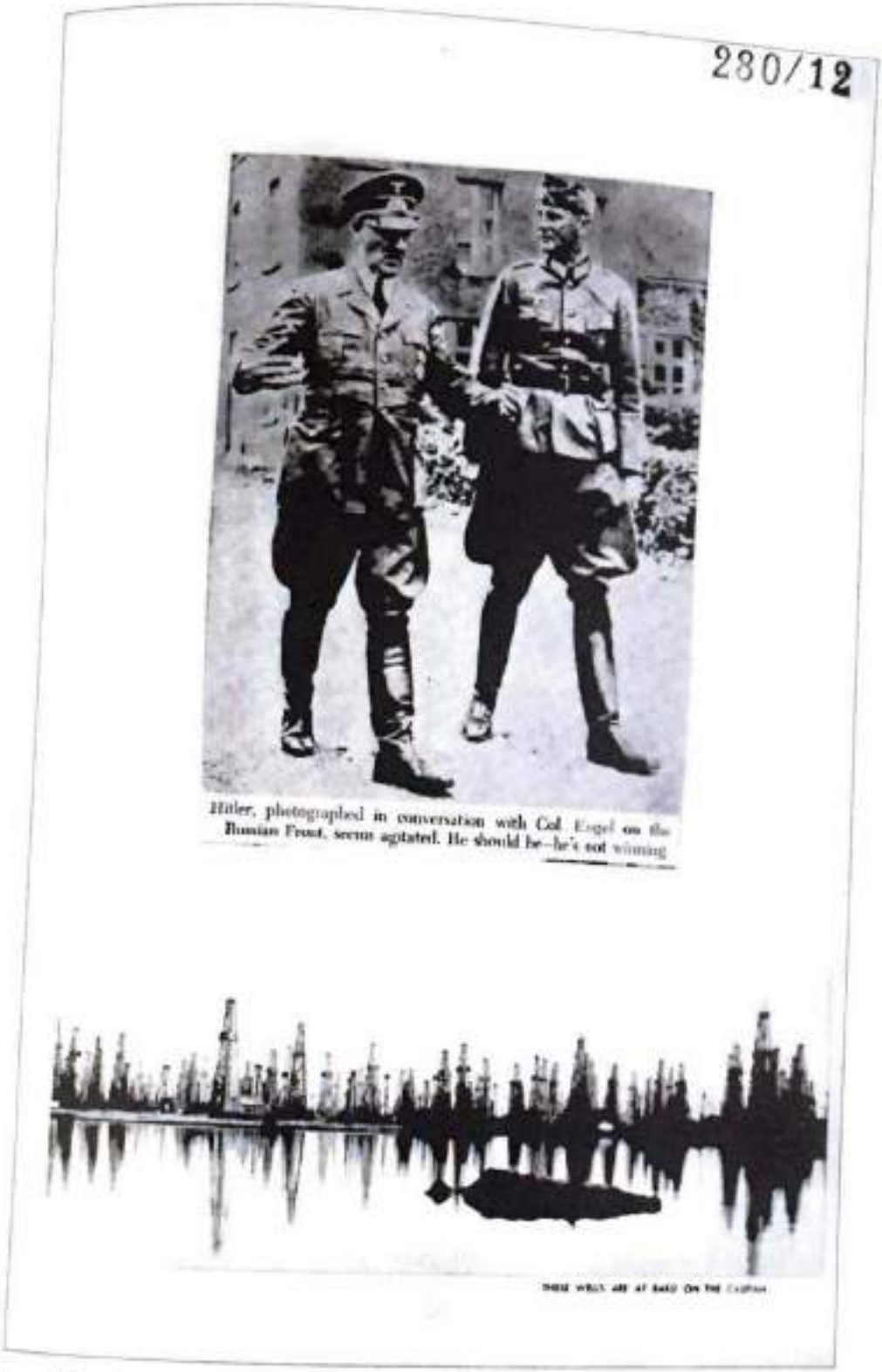
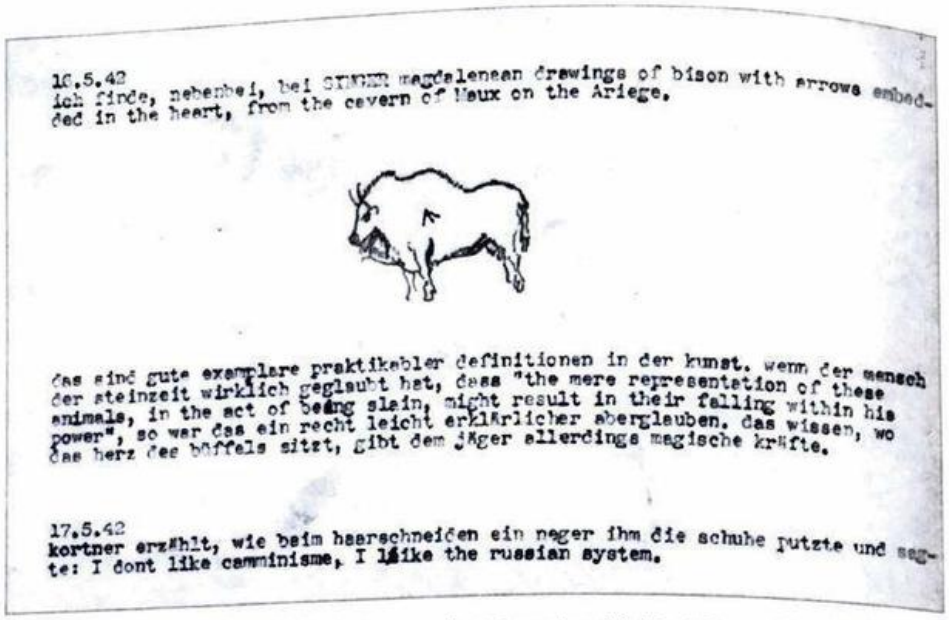


Figura 43 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Hitler fotografado no decorrer de uma conversa com o coronel Engel, no fronte russo, parece agitado. (...) Esses poços acham-se em Bakou, no mar Cáspio", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/12).


16.5.42
ich finde, nebenbei, bei grimm magdalenean drawings of bison with arrows embedded in the heart, from the cavern of Ieux on the Ariege.

das sind gute exemplare praktikabler definitionen in der kunst. wenn der mensch der steinzeit wirklich geglaubt hat, dass "the mere representation of these animals, in the act of being slain, might result in their falling within his power", so war das ein recht leicht erklärlicher aberglauben. das wissen, wo das herz des büffels sitzt, gibt dem jäger allerdings magische kräfte.

17.5.42
kortner erzählt, wie beim haarschneiden ein neger ihm die schuhe putzte und sagte: I dont like camminisme, I like the russian system.

Figura 44 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 16 maio 1942: "Desenho de bisão do período magdaleniano", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 280/13).

Basta olhar novamente o documento de 1942 para compreender – por *imagens interpostas* – que, para atingir Hitler no coração, para abatê-lo, será preciso primeiro dirigir sua flecha para a indústria petroleira, este nervo da guerra. "A associação não deixa de se fazer, escreve Philippe Ivernel, entre o coração do bisão, este ponto vulnerável, e o carbureto de que tem necessidade o Exército nazista para ir ainda mais longe."[132] Eis onde opera a montagem, nessa relação constantemente tensa entre memória (o bisão pré-histórico) e presente (a campanha da Rússia), entre presente (Hitler avança ainda) e desejo (Hitler deve ser vencido), entre conhecimento descritivo e magia prospectiva. Sabe-se o quanto Aby Warburg tentava, na época da Primeira Guerra Mundial, esclarecer todos esses aspectos *epistemo-mágicos* da imaginária política.[133] Próximo desse pensamento, Walter Benjamin escrevia em 1936 que o poder mimético deve ser compreendido, antropologicamente, como uma dialética produzindo uma *certa forma de conhecimento* (mostrar onde se encontra o órgão vital...) e indicando uma certa *forma de ação* (... para matar o animal ou o inimigo),

tudo isso na mesma *forma estética* constituída pelo movimento gráfico – ou coreográfico – inventado para a ocasião:

> Sabemos que o corpo humano é o primeiro material sobre o qual se exerce o poder mimético, e seria preciso tirar proveito dele para a pré-história das artes com maior insistência do que foi feito até agora. Seria preciso se perguntar se a mais antiga *mimese* dos objetos na representação dançada e pictural não repousa, em larga medida, na *mimese* das operações ao longo das quais o homem primitivo entrava em contato com os objetos. Talvez o homem da idade da pedra não desenhasse o bisão de maneira tão incomparável apenas porque a mão que manipulava o estilete lembrava-se ainda do arco com o qual havia abatido o animal.[134]

Brecht no trabalho e no jogo da associação, Brecht manipulando do exílio essas imagens de Adolf Hitler e de feras abatidas – esse Brecht foi um imaginativo por excelência, um motor mesmo, até certo ponto, um lançador de destinos históricos. Um *voyant*, em todo caso, que confiava às imagens o cuidado de criar "correspondências críticas" entre o conhecimento e a ação. Há, muitas vezes, ingenuidade nesse gesto. Mas "a ingenuidade é um traço próprio aos velhos e às crianças, e é o homem maduro que contém em si a criança e o velho".[135] Certamente, o *Arbeitsjournal* não é em nada o trabalho de uma criança ou de um velho: é o de um homem maduro, sem dúvida alguma. Mas, jogando com as imagens, Brecht ali compõe sem cessar efeitos de interpretações e de temporalidades heterogêneas, de modo que não teme nem as regressões abissais na pré-história, nem as projeções vertiginosas a um futuro inverificável. Sua experimentação com as imagens não é senão outra maneira de dizer sua experimentação com a história em curso – seu principal objeto de angústia –, espécie de jogo com o destino a partir de sua situação de exílio.

Um último exemplo: quando, entre uma atitude de Mussolini e dois gestos de Hitler, Brecht mostra-nos – interpõe, monta – três momentos, fixados no microscópio elétrico, da destruição de bacilos por fagócitos (Figura 45).[136] Não é o *sábio* que olha assim o campo de batalha no microscópio, ele que, em outro lugar, vê "a guerra aparecer como um campo gigantesco, não sem uma semelhança com os campos da física nova"?[137] Ou então é a *criança* que, na embriaguez das imagens – soldados reais, soldadinhos de chumbo, cubos de madeira, micróbios, o que importa? –, "verifica unicamente o mais próximo e o mais longínquo, e nunca um sem o outro", vendo tudo isso, por exemplo, na aniquilação real das cidades destruídas (Figura 46)?[138] Não é por acaso que, no *Journal de travail*, seguem-se diretamente, em 1941 – embora com dois meses de distância –, uma descrição da guerra aérea com "seu corte total (...) de vidas", e o relato perturbado da morte de Grete Steffin, relato a distância, mas no qual cada detalhe, até os lóbulos pulmonares da enferma, nos é estranhamente acessível.[139]

O *Journal de travail* e o *ABC de la guerre*, enquanto montagens imaginativas – elementos documentários e movimentos líricos misturados –, respondem exatamente a esta dupla dimensão, a este ritmo em perpétuo vaivém: sístole ou contração do *ver* (é o regime necessariamente histórico e focalizado do trabalho brechtiano), diástole ou dilatação da *voyance* (é o regime anacrônico e disperso). Charles Baudelaire – antes que Walter Benjamin o comente e se junte a ele filosoficamente – havia chamado de *imaginação* essa dupla faculdade de observação e de extrapolação:

> A imaginação não é a fantasia, tampouco a sensibilidade, embora seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade (...) que percebe primeiramente, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias. As honras e as funções que o homem

imaginativo confere a essa faculdade dão-lhe um valor tal (...) que um sábio sem imaginação é considerado apenas um falso sábio ou, no máximo, um sábio incompleto.[140]

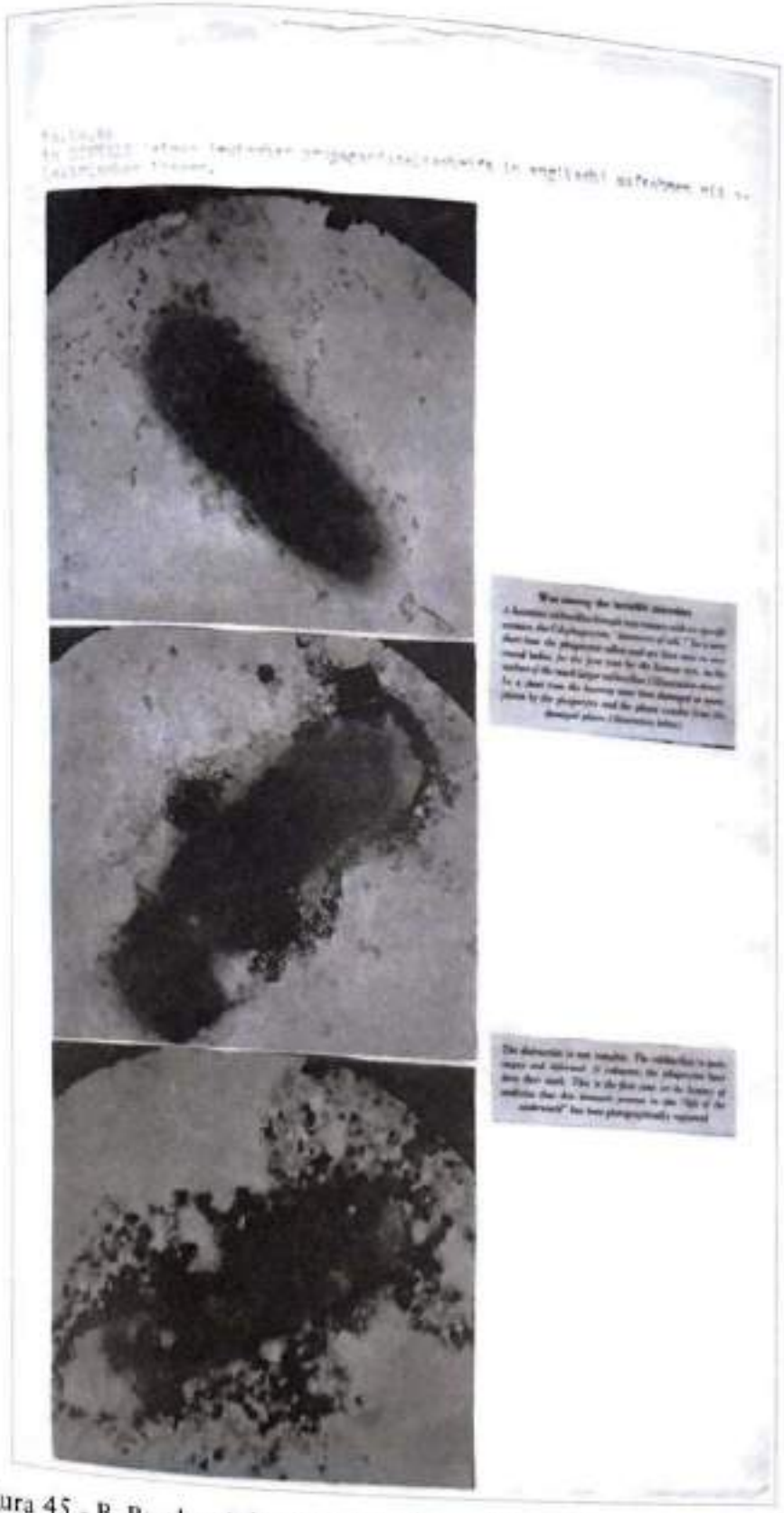


Figura 45 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 10 out. 1940: "Guerra entre micróbios invisíveis", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 277/48).

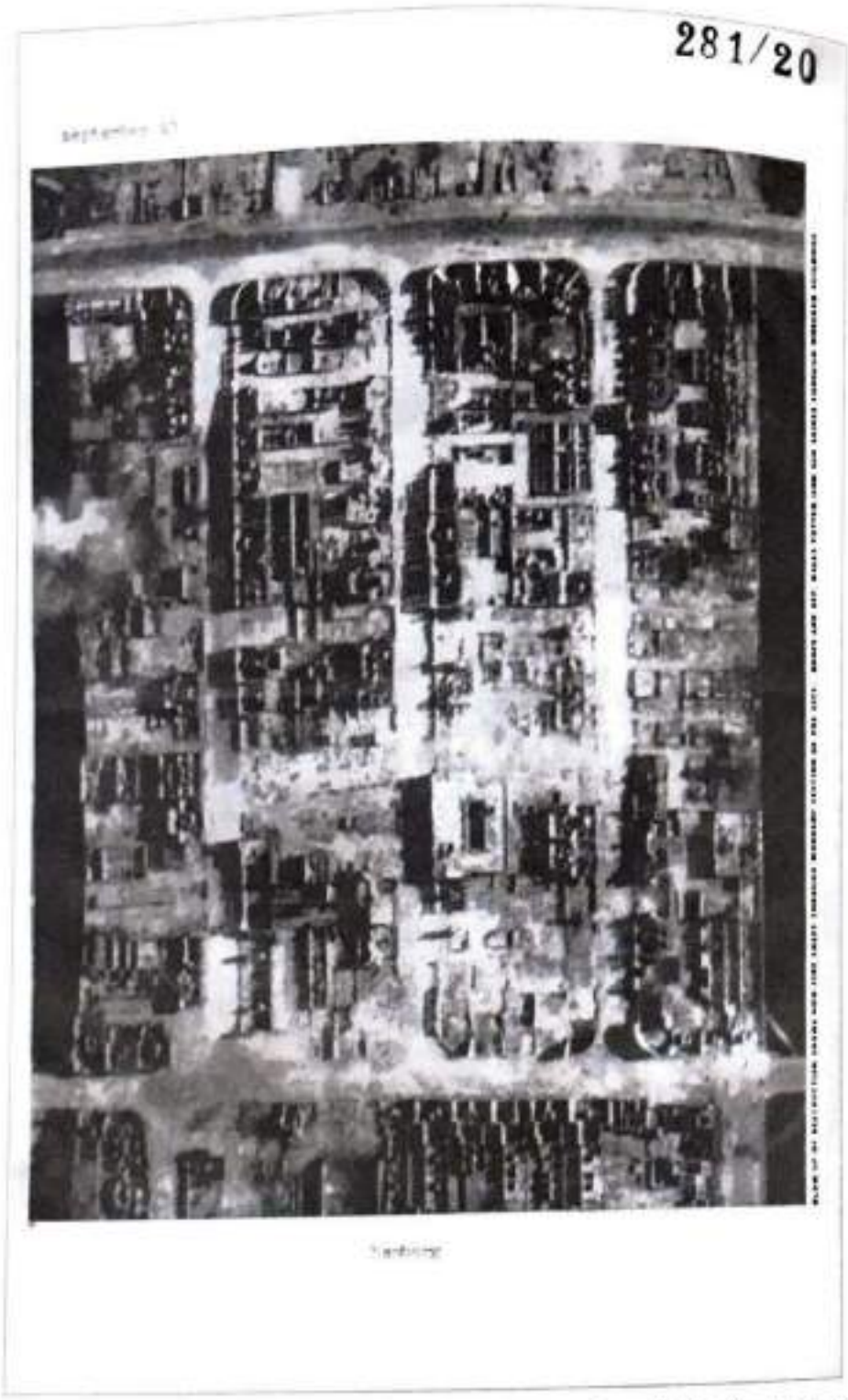


Figura 46 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, set. 1943: "Hamburgo", Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 281/20).

Goethe, por sua vez, já havia caracterizado a condição do trabalho artístico sob este aspecto de paradoxo: "Nada nos distancia do mundo como a arte; nada nos reconduz a ele mais seguramente que a arte."[141] E parece-me significativo, na

medida em que o mundo nos atinge primeiro como o de nossa história política, que Hannah Arendt tenha podido transcrever, por conta própria, esse pensamento de Goethe no quadro de seu *Journal de pensée*.[142] Mas até que ponto Bertolt Brecht terá podido fazer seu tal paradoxo? Justamente *não* até o fim. A diástole da imaginação é para ele apenas um momento a ser *ultrapassado*, e não um ritmo a ser sempre relançado. Não há razão alguma, pensava Brecht, para continuar indefinidamente a brincar como crianças com o caos do mundo. O *Journal de travail* não é senão um diário, isto é, um agenciamento privado (privado de seu valor coletivo, aos olhos de Brecht o mais importante). O *ABC de la guerre* é apenas uma cartilha, ou seja, uma ferramenta para acabar com a infância (pelo menos aos olhos do pedagogo). Maneira de dizer que, para Brecht, no contexto do materialismo leninista, toda *tomada de posição* deve chegar – e desaparecer – a uma *tomada de partido*, todo trabalho da imaginação deve chegar – e cessar de divagar – a uma melhor organização da realidade social.

É o que explica a violenta hostilidade de Brecht para com Baudelaire, como sua recusa do surrealismo, por exemplo, quando ele quer distinguir a qualquer preço, no distanciamento, o "estranho" do "bizarro".[143] É o que lhe faz recusar o aspecto onírico da montagem, que Ernst Bloch sublinhava,[144] e aceitar finalmente, sem inquietações demais, a organização propagandista das montagens soviéticas depois da liquidação das tendências "formalistas" por Lenin e Stalin. Brecht, como vimos, detesta a miséria tal como Baudelaire; no entanto, ele a vê tão bem porque não é uma miséria organizada em classe e em organização de partido, plebe decididamente incapaz de tomar o poder das mãos da burguesia.[145] Consequência *poética* e concernente à *política*, percebe-se bem, por meio do caráter imprevisível e infinito, anárquico, enfim, da imaginação:

Como se fala de pensamentos fugitivos (*Gedankenflucht*), poderíamos chamar de imaginação fugitiva (*Bilderflucht*) essa excessiva instabilidade na alternância das imagens (*allzu labiles Auswechseln von Bildern*). As imagens em questão são, na maior parte, extremamente superficiais.[146]

Eis como o pedagogo entende colocar os limites de toda posição imaginativa e de toda *delectatio* no enunciado – a última palavra, a palavra de ordem, o partido – de sua *lectio*.

Mas eis também o que constitui a própria contradição de Brecht enquanto poeta. Contradição à qual Benjamin, que tentou por um momento conjugar a *lectio* do teatro épico com a *delectatio* da "iluminação profana", só podia ser sensível. É o que aparece com crueza nas discussões polêmicas – mas também nos silêncios constrangidos – entre os dois homens reunidos por algumas semanas em Lavandou, em 1931, depois em Svendborg, em 1934, 1936 e 1938.[147] Sua pequena querela sobre a profundidade (*Tiefe*) literária, em 1934, é focalizada neste ponto de vista:

"É isso: [diz Brecht] apenas bagatelas. A se deixar de lado. Com a profundidade não avançamos. A profundidade é uma dimensão em si, profundidade justamente – donde, em seguida, não emerge nada." Explico a B[recht], para concluir, que penetrar em profundidade é minha maneira pessoal de ir aos antípodas.[148]

Não por acaso esse debate sobre a profundidade – profundidade poética, mas também psíquica – tem lugar no contexto de uma discussão mais ampla sobre a obra de Franz Kafka. Stéphane Mosès analisou admiravelmente os meandros e, mais ainda, os desafios que se revelam fundamentais, uma vez que tocam não somente o próprio estatuto da imagem literária, mas ainda sua situação ética e temporal, entre memória e história.[149] "Eu recuso Kafka", diz Brecht a Benjamin.[150] Mas o que ele recusa

exatamente em Kafka? Nem mais nem menos que sua capacidade de *voyant* considerada um obstáculo à sua capacidade de *ver*: "Kafka visionário viu (...) o que vem, sem ver o que é."[151] Ao que Benjamin responde – no texto que acaba de escrever para a revista *Jüdische Rundschau*, dando a essa resposta toda sua amplidão argumentativa – que o *gesto revolucionário* situa-se, talvez, do lado de um *presente reminiscente* – tudo o que Brecht detesta nas referências benjaminianas à tradição judaica – mais que de um presente preconceituoso, esquecido de suas próprias genealogias profundas.[152]

Ao *engajamento maior* da literatura e do teatro brechtiano, talvez respondesse essa *posição menor* da escritura kafkiana – a respeito da qual Gilles Deleuze e Félix Guattari dirão justamente, mais tarde, que "tudo ali é político"[153] – e do pensamento benjaminiano. E, desde 1916, ou seja, em plena guerra mundial, Benjamin havia submetido a Martin Ruber a necessidade de repensar completamente a relação da literatura com a política: afirmar "como uma evidência de que a literatura seria suscetível de influenciar o mundo ético e a ação dos homens, fornecendo motivos para a ação", eis um erro filosófico grave, pois que não considera mais a linguagem, senão como um meio para a ação, um "ato pálido", fraco, cuja fonte não repousa nele mesmo."[154] O paradoxo de toda *tomada de posição* poética será, pois, que sua eficácia não resida numa "comunicação de conteúdo" ou doutrina das ações a conduzir, mas, ao contrário, num retorno a seu próprio "cristal" interior, que designa a parte maldita, a parte "não *midiá-tica*" (*un-mitel-bar*), de seu desenvolvimento, escreve Benjamin.[155]

Situado entre Martin Buber e Bertolt Brecht, Benjamin não foi certamente compreendido por nenhum dos dois. Sua dialética era arriscada demais, exigente demais, como sua relação com a tradição, por um lado, e a revolução, por outro, era anacrônica demais, aparentemente destinada ao impossível. Mas Benjamin tocava no próprio coração da questão, que é a nossa,

de saber a relação entre imaginação e história. A imaginação do *voyant* – que se trate de Rimbaud, de Kafka ou do próprio Benjamin – tem apoio nos documentos do *observador*, mas ela se autoriza também a tomar todo esse material histórico a contrapelo, desorganizando, alegre e cruelmente, o que sugeria evidências causais de superfície. É preciso imagem para fazer história, sobretudo na época da fotografia e do cinema. Mas é preciso também imaginação para *rever as imagens* e, logo, para *repensar a história*.

Tudo isso comporta um risco, cuja necessidade Walter Benjamin compreendeu bem, ao passo que Brecht fez tudo – salvo em seu *Journal*, salvo em seus livros de imagens ou, aqui e lá, em seus poemas – para conjurá-lo. Esse risco aparece na imagem, quando a doutrina se esteriliza, quando a pedagogia fracassa, quando o distanciamento abre demais o reino da estranheza. O que se passa, com efeito, quando reina a estranheza? Maurice Blanchot o diz claramente em seu comentário sobre Brecht:

> Como [Brecht] poderá impedir que o efeito de estranheza estupefique o espírito ao invés de despertá-lo, que se torne passivo e passível mais que livre e ativo? Seu pensamento é claro, embora não o exponha diretamente. Há uma "boa" e uma "má" estranheza. A primeira é esta distância que a imagem põe entre o objeto e nós, liberando-nos dele em sua presença, tornando-o disponível para nós em sua ausência, permitindo-nos nomeá-lo, significá-lo, modificá-lo: grande poder racional, grande motor do progresso humano. Mas a segunda estranheza, à qual todas as artes são devedoras, é o avesso da outra – aliás, sua origem – quando a imagem não é mais a que nos permite manter o objeto ausente, mas a que nos pega pela própria ausência, ali onde a imagem, sempre a distância, sempre absolutamente próxima e absolutamente inacessível, escapa-nos, abre-se a um espaço neutro, no qual não podemos mais agir, e abre-nos, também nós, a uma espécie de neutralidade na qual deixamos de ser nós mesmos e oscilamos estranhamente entre Eu, Ele e ninguém.[156]

Não há uma "boa" e uma "má" estranheza. Há apenas esta evidência difícil de sustentar: a estranheza das imagens entrega-nos a um *excesso do conhecimento*, que pode ser alternativamente revelação (*voyance*) e ofuscamento (delírio). Manipular as imagens é aceitar o risco de tal acrobacia, sempre ameaçada de queda. A contradição de Brecht, em relação às imagens, se situaria, pois, no lugar mesmo do que Benjamin chamou de *dialética da imagem*, e do que Blanchot, por sua vez, chama de "duplicidade do imaginário".[157] Ora, essa duplicidade não é mentira, longe disso: é mais algo como uma reversão da distância, da distância em si mesma, *quando a distância nos olha*, toca-nos, vem atingir-nos no mais profundo. Isso que Blanchot não nomeia "identificação" (porque o eu não está mais no centro) nem "empatia" (porque o afeto acompanha aí o neutro), mas "fascinação".[158] Fascinação da qual é preciso despertar, sem dúvida, quando olhamos as imagens da história para dela extrair algum conhecimento novo. Mas fascinação que é preciso não recalcar, cuja passagem é preciso aceitar – ainda que "regressiva" como dizem os psicanalistas, pondo em ação e em questão nosso próprio corpo[159] – quando somos recolocados na situação de não saber, a de contemplar uma imagem como uma criança sua cartilha: entre a gravidade da *lectio* e a leveza da *delectatio*.

Eis, sem dúvida, o que Brecht não suportava nas narrativas – e pior, se ele tivesse lido no *Journal* – de Kafka: esta fascinação infantil sempre suspensa entre a leveza e a gravidade, jogo e medo, sempre agarrada ao instante, ao *aion*, sempre impertinente com o sentido da história, com o *cronos*, com o progresso, ou mesmo com a ideia de projeto. Georges Bataille, esclarecendo com ênfase a hostilidade dos comunistas para com Kafka, acompanha aqui, perfeitamente, a análise que Benjamin tentava, em suas discussões de 1934, opor a Brecht:

> Sempre um objetivo está, sem esperança, *no tempo*, como um peixe está na água, um ponto qualquer no movimento do universo. (...)

> Existe alguma posição mais contrária à posição comunista [que a de Kafka]? Do comunismo podemos dizer que é a ação por excelência, é a ação que muda o mundo. Nele, o objetivo, o mundo transformado, situado no tempo a vir, subordina a existência, a atividade presente às obrigações de seu grande projeto histórico.[160] A essa ideia de projeto resiste a "perfeita puerilidade" de Kafka.[161] A esse *partido* escapa – mas nunca vitoriosamente, sempre em sua "forma menor", como escreve também Bataille[162] – a *posição* de impertinência, até mesmo de irresponsabilidade que supõe, em certo momento, todo jogo com as imagens.

Georges Bataille descreveu, muitas vezes, a brincadeira das crianças em meio aos escombros da guerra, que se tratasse do cenário de *La maison brûlée* ou das reflexões sobre o "atrativo do jogo" em *Le coupable*, e sobre a "vontade de chance" no livro *Sur Nietzsche*: todos eles textos escritos entre 1944 e 1945, seja dito de passagem.[163] Pode-se imaginar, sem dificuldade, que Bataille, no espírito de *Documents*, tenha posto no mesmo plano – por montagem e simples rotação imaginária do olhar a noventa graus – o campo de ruínas de Hamburgo bombardeada (Figura 46) e o "cenário-escombro" diante do qual, talvez, alternativamente, riam às gargalhadas e gritavam de medo os pequenos espectadores do teatro para crianças, de Londres (Figura 30).

Mas de que nos fala, finalmente, esse jogo da imaginação com o pior da realidade? Talvez da "liberdade estética" a qual Schiller, na época da Revolução Francesa, dizia ser necessária a toda verdadeira liberdade política.[164] Se Benjamin é o herdeiro de tal tradição, é à custa, sabemos, de um pessimismo particular, na época em que "o inimigo não acabou de triunfar", e na qual o próprio pensador, este exilado permanente, sente-se fazer parte da "geração dos vencidos."[165] E, no entanto, as *tomadas de posição* de Walter Benjamin, ainda que desesperadas, do ponto de vista da organização do progresso político,

sobrevivem magistralmente às *tomadas de partido* de Bertolt Brecht. Como se fosse preciso derrubar as hierarquias de escola, e compreender, hoje mais do que nunca, o possível magistério da *posição infantil* – ingênua, inquieta, excessiva, móvel, lúdica, não doutrinal – diante das imagens:

> O livro de imagens típico (*das typische Anschauungsbilderbuch*), que se utilizava ou que se utiliza ainda para a lição de coisas [aprendizagem de objetos usuais], nas escolas alemãs, oferece um bom exemplo. Crê-se que esses livros sejam úteis, seja porque ensinam à criança reconhecer nas coisas representadas as coisas reais (*in den abfebildeten Dingen die wirklichen wiedererkennen zu lebren*), seja porque as coisas representadas permitiriam introduzir a criança no mundo das coisas reais (*in den Bereich der wirklichen einzuführen*) e familiarizá-la com elas. Não há necessidade alguma de dizer o quanto esta última explicação é vã e falsa. (...) [Porque a criança] habita nessas imagens (*es wohnt in diesen Bildern*). A superfície delas não é como a das obras de arte, um *noli me tangere*, ela não o é nem em si nem para a criança. Ela possui apenas virtualidades alusivas, suscetíveis de uma condensação infinita (*einer unemdilichen Verdichtung*). A criança ali insufla poesia (*das Kind dichtet in sie hinein*). E é assim que lhe vem, conforme o segundo sentido material do verbo *beschreiben*, sua predileção por cobrir essas imagens de escritura.[166]

Esta é, pois, a dialética e, mais ainda, a *política da imaginação* que essa atitude – vista como um paradigma epistemo-crítico – suscita fundamentalmente: a criança (pelo menos, o paradigma que designamos por esse termo) não teme nem ser fascinada pelas imagens, uma vez que ela "habita" nelas, nem manipulá-las à vontade, uma vez que se sente "livre" para fazê-lo. Ela se deixa capturar pela aura e profana-a de imediato. Ela quer se deixar levar pela *lectio* do livro de imagens, e reconhece, por isso, a legenda (*Beschriftung*) que acompanha cada prancha. Mas sua *delectatio* torna-se mais voraz ainda: descobre multiplicidades

atuantes com as outras em cada imagem observada. Vê por toda parte "virtualidades alusivas". Entrega-se, então, livremente à alegria de um suplemento de escrita (*Beschreibung*), recobre de signos, "sobre-legenda" cada legenda e, fazendo assim, produz sua própria condensação (*Verdichtung*) das virtualidades. O que se chama, muito simplesmente, poesia (*Dichtung*).

"Nenhuma outra imagem que não estas", continua Benjamin, em seu fragmento de 1919, "pode iniciar a criança na língua e na escrita, e é mesmo uma visão pressentida pelas antigas cartilhas (*in den alten Fibeln*) que associavam às palavras a imagem fielmente desenhada do que elas significam." E Benjamin conclui afirmando que, diante dessas imagens de cartilhas, a criança ao mesmo tempo "desperta" para a *realidade visível* e "persegue seus sonhos" no universo *voyant* de sua imaginação.[167] Eis por que a ilustração obsoleta das antigas cartilhas continua a fascinar os artistas da vanguarda – Max Ernst, sobretudo, na época mesmo em que Benjamin escrevia essas linhas –,[168] como se "os artistas e as crianças [se tivessem] posto de acordo às costas dos pedagogos".[169] De acordo sobre o quê? Sobre uma política da imaginação que fosse outra coisa que não uma política ilustrada ou uma tomada de partido utilizando as imagens para melhor comunicar as palavras de ordem de sua doutrina.

Os *Fragments philosophiques*, de Walter Benjamin, são atravessados pelo *leitmotiv* da imaginação como forma de conhecimento. Conta aí, sem dúvida, um certo *status* "epistemo-crítico" próprio às artes visuais.[170] Mas conta aí, mais fundamentalmente ainda, uma intuição global e um projeto que lhe foi caro por muito tempo: compor uma "obra documentária" (*Dokumentaruwerk*) que tivesse a imaginação (*Phantasie*) por objeto.[171] A mesma coisa que Georges Bataille devia, mais tarde, tentar em suas próprias montagens iconográficas, desde *Documents* até *Larmes d'Eros*. Documentos da imaginação: emanando dela e dando testemunho dela. Documentos de um *conhecimento pelas imagens*, nos quais Benjamin – de quem

Bataille ainda prolongará as intuições sobre esse ponto – vê em ação o trabalho de uma escansão, uma pulsação da "aparição" (*Erscheinung*) e da "deformação" (*Entstaltung*): "Temos mesmo boas razões para designar as aparições da imaginação como deformação do que já tinha forma. É próprio de toda imaginação arrastar as formas num jogo de dissolução."[172]

E Benjamin dá esta importante nuança dialética: "A imaginação, se ela deforma, no entanto jamais destrói" (*die Phantasie, wo sie entstaltet, dennoch niemals zerstört*).[173] Ela não destrói, pois desmonta. E não desmonta, senão para reformar, *remontar* todas as coisas na economia da *voyance*, que é sua. É preciso, pois, novamente, compreender a posição crucial da montagem nessa economia da imaginação. A famosa crítica da aura, em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", toma então um novo aspecto: "Única aparição de um longínquo, por mais próximo que seja", escreve Benjamin, como se sabe, da aura cultual.[174] O que é preciso deslocar, nessa frase, não é a aparição (*Erscheinung*) enquanto tal. Seria o "longínquo" (*Ferne*)? É preciso somente convertê-lo em "distância" (*Entfernung*), e mesmo "distanciamento" (*Verfremdung*). Resta o "único" (*einmalig*): eis aquilo de que é preciso doravante liberar a imagem. Eis a que é preciso renunciar: que a imagem seja "uma" ou que seja "toda". Reconheçamos, sobretudo, o poder da imagem como aquilo que a destina a não ser nunca "uma-imagem", a "imagem-toda". Como aquilo que a destina às multiplicidades, aos afastamentos, às diferenças, às conexões, às metamorfoses. Às vantagens, afinal. Às montagens que sabem escandir para nós as aparições e as deformações; que sabem nos mostrar nas imagens como *o mundo aparece, e como ele se deforma*. É nisso que, ao tomar posição numa montagem dada, as diferentes imagens que a compõem – decompondo sua cronologia – podem nos ensinar alguma coisa sobre nossa própria história, quero dizer: *alguma outra coisa*.

NOTAS

1. A POSIÇÃO DO EXILADO: expor a guerra

1 E. Traverso, *La pensée dispersée. Figures de l'exil judéo-allemand*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes-Léo Scheer, 2004, p. 7.

2 Cf. sobretudo H. Möller, *Exodus der Kultur. Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933*, Munique, C. H. Beck, 1984; J.-M. Palmier, *Weimar en exil. Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, Payot, 1988, v. 1, p. 325-391, 437-528 e v. 2, p. 7-77; E. Böhne e W. Motzkau-Valeton (dir.), *Die Künste und die Wissesnschaften im Exil, 1933-1945*, Gerlingen, Lambert Schneider, 1992.

3 Para uma crônica precisa do exílio de Brecht entre 1933 e 1948, cf. W. Hecht, *Brecht Chronik, 1898-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, p. 347-796; cf. também K. Schumann e J. Räuber (ed.), Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen, em *Bertolt Brecht im Exil, 1933-1948*, Leipzig, Deitsche Bücherei, 1998. Sobre o exílio de Brecht nos Estados Unidos, cf. B. Cook, *Brecht in exile*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1982; A. Heilbut, *Exiled in paradise, German refugees artists and intellectuals in America, from 1930's to the present*, New York, The Viking Press, p. 175-194; J.-M. Palmier, *Weimar en exil*, 2, p. 392-399.

4 B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1972 (edição original de 1960), p. 106.

5 B. Brecht, *Journal de travail* (1938-1955), trad. P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 117; para a edição alemã: *idem*, *Werke, XXVI-XXVII, Journale, 1913-1955*, ed. W. Hecht *et al.*, Berlim-Weimar-Frankfurt, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994-1995, p. 309-489 e 7-365.

6 *Idem*, *Poèmes, IV* (1934-1941), trad. M. Regnaut *et al.*, Paris, L'Arche, 1966; *idem*, *Poèmes, V* (1934-1941), trad. G. Badia *et al.*, Paris, L'Arche, 1967; *idem*, *Poèmes, VI* (1941-1947), trad. M. Regnaud *et al.*, Paris, L'Arche, 1967. Sobre essa vertente lírica da escritura brechtiana durante o exílio, cf. C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil*, Königsberg, Athenäum, 1982; G. Banu, Faut-il partir? Faut-il revenir? Les poèmes de l'exil, em G. Banu e D. Guénoun (dir.), *Avec Brecht*, Arles-Paris, Actes Sud-Académie Expérimentale des Théâtres, 1999, p. 109-122.

[7] B. Dort, La traversée du désert: Brecht en France dans les années quatre-vingt, em W. Storch (dir.), *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, Paris, L'Arche, 1993, p. 122.

[8] Benjamin, por três vezes – em 1934, 1936 e 1938 –, encontrou-se com Brecht em suas residências no exílio. Sobre suas relações, cf. B. Dort, Walter Benjamin et l'exigence brechtienne (1969), em *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 129-134; e, sobretudo, E. Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

[9] W. Benjamin, Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat. À propos de la première représentation de huit monoactes de Brecht (1938), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 59: "O teatro da emigração não pode adotar como causa senão um teatro político. (...) Brecht sempre recomeçou, de novo, como nenhum outro. É nisso que se reconhece, seja dito de passagem, o dialético."

[10] B. Brecht, *Dialogues d'exilés* (1940-1941), trad. G. Badia e J. Baudrillard, Paris, L'Arche, 1972 (edição original de 1965), p. 9.

[11] *Idem*, *Journal de travail*, p. 118.

[12] *Ibidem*, p. 117.

[13] *Idem*, Manuel de guerre allemand (1939), em *Poèmes, IV* (1934-1941), trad. M. Regnaut *et al.*, Paris, L'Arche, 1966, p. 9-18.

[14] *Idem*, Sur l'art ancien et l'art nouveau (1920-1933), em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 54.

[15] *Ibidem*, p. 93-95; W. Benjamin, *Correspondance, II, 1929-1940*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 38-42; *idem*, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 226-227. Cf. E. Wizisla, *Benjamin und Brecht*, p. 115-163 e 289-327; J.-M Palmier, *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Klincksiek, 2006, p. 594-604.

[16] B. Brecht, Théorie de la radio (1927-1932), em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 125-141; cf. o estudo de H.-C. Von Herrmann, *Sang der Maschinen. Brechts Medienästhetik*, Munique, Wilhlem Fink Verlag, 1996.

[17] Cf. A. Baldassari, *Picasso, papiers journaux*, Paris, Musée Picasso-Tallandier, 2003.

[18] T. Tzara, Pour faire un poème dadaïste (1920), em *Œuvres complètes, I, 1912-1924*, éd. H. Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 382.

[19] B. Brecht, Pourquoi personne n'imprime dans les journaux... (1922), em *De la séduction des anges. Poèmes et textes érotiques*, trad. L.-C. Sirjacq, Paris, L'Arche, 1996, p. 27.

[20] Cf. J. Jourdheuil, Le jeune Brecht dans les années vingt: prendre la mesure de l'époque, em *Le théâtre, l'artiste, l'État*, Paris, Hachette, 1979, p. 91-117; M. Vanoosthuyse, Une littérature dans le siècle, em *Brecht 98. Poétique et politique*, dir. M. Vanoosthuyse, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 9-19.

[21] S. Trétiakov, Plus près du journal; À travers des lunettes embuées (1929), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. D. Konopnicki, Paris, François Maspero, 1977, p. 124-126 e 131-138, respectivamente.

[22] Cf. J. Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Krauss*, Paris, Seuil, 2001, p. 9-11 (com uma tradução do *Chant de la presse*, de Karl Krauss).

[23] J. Roth, Die Tagespresse als Erlebnis. Eine Frage an deutscher Dichter (1929), cit. e trad. J. Bouveresse, *Schmock ou le triomphe du journalisme. La grande bataille de Karl Krauss*, Paris, Seuil, 2001, p. 139.

[24] E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 63-73.

[25] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin*: Artistik von Polaritäten, Berlim, Gebr. Mann, 2000, p. 130-159.

[26] B. Brecht, Prefácio (1951) a *John Heartfield und die Kunst der Fotomontage*, Berlim, Akademie der Künste, 1957, p. 5.

[27] S. Kracauer, Les actualités cinématographiques (1931), em *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, trad. S. Cornille, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 126.

[28] Brecht, *Journal de travail*, p. 117.

[29] Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografin an Brechts Seite*, Munique, Propyläen Verlag, 2003, p. 68-129.

[30] Para a grande edição alemã dos "diários" brechtianos, cf. B. Brecht, *Werke. XXVI-XXVII. Journale, 1913-1955*. Sobre o *Arbeitsjournal*, cf. sobretudo M. Morley, *Brecht's Arbeitsjournal*: a rejoinder, *The German Quarterly*, XLVIII, 1975, n. 2, p. 229-233; R. Jost, Journale, *Brecht Handbuch, IV. Schriften, Journale, Briefe*, dir. J. Knopf, Stuttgart, Metzler, 2003, p. 424-440.

[31] J. Le Rider, Brecht intime? Retour sur les journaux personnels, em M. Vanoosthuyse (dir.), *Brecht 98, Poétique et politique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 317. Cf. R.-R. Wuthenow, *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 185-188.

[32] B. Brecht, *Journaux et notes autobiographiques* (1920-1954), trad. M. Cadot, Paris, L'Arche, 1978.

[33] Cf. F. Jameson, Modernity – Actuality – Historicity, em *Brecht and method*, London-New York, Verso, 1998, p. 165-179.

[34] Cf. J. Le Rider, *Journaux intimes viennois*, Paris, PUF, 2000. Ver, em particular, R. Musil, *Journaux* (1899-1941), trad. P. Jaccottet, Paris, Seuil, 1981; H. Arendt, *Journal de pensée* (1950-1973), trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005; ou então o extraordinário "diário coletivo" da biblioteca Warburg mantido em Hamburgo entre 1926 e 1929: A. Warburg, *Gesammelte Schriften, VII. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (1926-1929), ed. K. Michels e C. Schoell-Glass, Berlim, Akademie Verlag, 2001.

[35] M. Blanchot, Le jornal intime et le récit (1955), em *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971 (edição original de 1959), p. 274-275 (Idées, 246).

[36] *Ibidem*, p. 277; cf. *idem*, La solitude essentielle (1953), em *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 (edição original de 1955), p. 20 (Folio Essais, 89).

[37] M. Foucault, L'écriture de soi (1983), em *Dits et écrits, IV, 1980-1988*, ed. D. Defert e F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 430.

[38] G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 12-13.

[39] Brecht, *Journal de travail*, p. 183.

[40] *Ibidem*, p. 71.

[41] *Ibidem*, p. 95.

[42] *Ibidem*, p. 103.

[43] *Ibidem*, p. 126-127.

[44] *Ibidem*, p. 128.

[45] G. Genette, Le jornal, l'antijournal (1981), em *Figures IV*, Paris, Seuil, 1999, p. 344.

[46] Cf. G. Poulet, *Entre moi et moi. Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977, p. 9-39. Cf. também A. Girard, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1986 (edição original de 1963); J. Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 18-218.

[47] Cf. B. Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 187-193.

[48] Cf. P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 315-418.

[49] P. Pachet, *Les baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990, p. 126.

[50] B. Brecht, Considérations sur les arts plastiques (1935-1939), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 58-59.

[51] G. Simmel, *Philosophie de la modernité* (1903-1923), trad. J.-L. Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989 (ed. 2004), p. 355-426.

[52] B. Brecht, Exercices pour comédiens (1940), em *L'art du comédien*. Écrits sur le théâtre, trad. dirigida por J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 121.

[53] Cf. M.-D. Garnier (dir.), *Jardins d'hiver. Littérature et photographie*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997; D. Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, theories*, Paris, José Corti, 2002, p. 91-176; *idem*, Le roman illustré par la photographie, em L. Louvel e H. Scepi (dir.), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171-184.

[54] W. Benjamin, La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin (1930), em *Œuvres, II*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 192. Cf. M. Pic, Littérature et "connaissance par le montage", em L. Zimmermann (dir.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 147-177.

[55] Brecht, *Journal de travail*, p. 144 e 148.

[56] *Ibidem*, p. 287.

[57] *Ibidem*, p. 213. O exemplar do *Warum Krieg?* que Brecht possuía encontra-se reproduzido em E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998: "...und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends." 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben*, Berlim, Akademie der Künste, 1998, p. 72.

[58] Brecht, Sur l'art ancien et l'art nouveau, p. 60.

[59] Cf. E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, p. 22.

[60] *Ibidem*, p. 91-96.

[61] *Ibidem*, p. 71, 83-90 e 143-146.

[62] *Ibidem*, p. 97-106.

[63] *Idem* (dir.), *Chausseestrasse 125. Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin-Mitte*, Berlim, Akademie der Künte, 2006 (edição original de 2000).

[64] Cf. G. Meyer, *Ruth Berlau, Fotografin an Brechts Seite*. Para a edição alemã dos *Modellbücher*, cf. B. Brecht, Antigonemodell (1948), em *Werke, XXV. Schriften, V*, ed. W. Hecht e M. Conrad, Berlim-Weimar-Frankfurt, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994, p. 71-168; *idem*, Couragemodell (1949), em *Werke, XXV. Schriften, V*, p. 169-398.

[65] Cf. o excelente esclarecimento de P. Ivernel: L'œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le *Journal de travail* et l'*ABC de la guerre*, em M. Vanoosthuyse (dir.), *Brecht 98, Poétique et politique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 217-231.

[66] Brecht, *Journal de travail*, p. 423.

[67] *Ibidem*, p. 434.

[68] *Ibidem*, p. 444.

[69] *Ibidem*, p. 464.

[70] *Ibidem*, p. 483.

[71] *Ibidem*, p. 487-488.

[72] *Ibidem*, p. 488.

[73] *Ibidem*, p. 490.

[74] E. Steichen (ed.), *The family of man*, New York, The Museum of Modern Art, 1955. Sobre essa exposição, cf. J. Back e V. Schmidt-Linsenhoff (ed.), *The family of man, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne*: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marbourg, Jonas Verlag, 2004.

[75] B. Brecht, *Kriegsfibel*, Berlim, Eulenspiegel Verlag, 1955. Edição aumentada de 20 pranchas inéditas e de posfácio por G. Kunert e J. Knopf, Berlim, Eulenspiegel Verlag, 1994, trad. P. Ivernel, com um aparato crítico de K. Schuffels, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, segundo a edição de referência *Werke, XII. Gedichte II. Sammlungen 1938-1956*, dir. W. Hecht *et al.*, Berlim-Weimar-Frankfurt, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1988, p. 127-283.

[76] Ausente, por exemplo, da obra de G. Berg e W. Jeske, *Bertolt Brecht. L'homme et son œuvre* (1998), trad. B. Banoun, Paris, L'Arche, 1999.

[77] Brecht, *Journal de travail*, p. 117.

[78] Trata-se de uma pequena caderneta (10,5 x 12,5 cm) cujas páginas estão unidas por duas presas metálicas. Os documentos visuais assim como os epigramas – quase ilegíveis por causa de sua redução fotográfica – estão colados sobre um espesso papel negro. Os enquadramentos e as sequências de imagens diferem muitas vezes da versão definitiva. O manuscrito está depositado na Houghton Library (Harvard University) sob o código bMS Ger 130-27. Por outro lado, três fragmentos desse trabalho aparecem em 1944 sob o título "Und siehe, es war sehr schlecht", da *Austro-American Tribune*, II, n. 7, 1944; n. 8 (mar.), p. 9; e n. 11 (jun.), p. 7.

[79] Cf. K. Schuffels, Synopsis des différentes versions, em Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 198-201. Cf. também Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext*, p. 300-309.

[80] K. Schuffels, Genèse et historique, em Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 188-191.

[81] Tem-se um traço desse projeto na ilustração da quarta capa que mostra um anfiteatro de estudantes na Alemanha Oriental. O documento fotográfico é acompanhado deste epigrama: "Não vos esqueçais: muitos de vossos irmãos lutaram/Para que pudésseis, depois deles, assentar-vos aqui./Não vades vos enterrar, sabei igualmente lutar/Aprendei a aprender e nunca o desaprendais." Brecht, *ABC de la guerre*, p. 234.

[82] Citado por Schuffels, Genèse et historique, p. 191-197.

[83] R. Berlau, Introduction, em Brecht, *ABC de la guerre*, p. 231.

[84] *Ibidem*, p. 231-232.

[85] *Ibidem*, p. 232.

[86] *Ibidem*.

[87] *Idem*, Préface, em Brecht, *ABC de la guerre*, p. 231.

[88] L. Moholy-Nagy, La photographie dans la réclame (1927), em *Peinture, photographie, film, et autres écrits sur la photographie*, trad. C. Wermester, Paris, Gallimard, 2007, p. 155.

[89] B. Brecht, Le procès de *L'Opéra de quat'sous* (1930), em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, p. 171.

[90] W. Benjamin, Petite histoire de la photographie (1931), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac, revista por P. Rusch, Paris, Denoël, 1971, p. 320.

[91] Cf. sobretudo R. Solmi, Introduzione, em *L'abicí della guerra. Immagini della Seconda Guerra Mondiale*, Turim, Einaudi, 1975, p. IX-XXVII; D. Frey, *Brecht, un poète politique. Les images, symboles et métaphores dans l'œuvre de Bertolt Brecht*, Lausanne, L'Âge de l'homme, 1987, p. 83-91; S. Kebir e T. Hörnigk (dir.), *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute*, Berlim, Theater der Zeit, 2005.

[92] P. Ivernel, Passage de frontières: circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin, *Hors-cadre*, n. 6, p. 153-155 e 163, 1987; *idem*, L'œil de Brecht, p. 217-218 e 228-229. Cf. também R. Jost, Journale, p. 436-440.

e sobretudo D. Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*, Colônia, Prometh Verlag, 1988, p. 157-189.

93 Cf. M. Poivert, L'événement comme expérience, em *L'événement. Les images comme acteurs de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume-Hazan, 2007, p. 23-26.

2. A DISPOSIÇÃO ÀS COISAS: observar a estranheza

1 B. Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, prancha 47.

2 Há pouco sentido em ler esses poemas sem ter as imagens diante dos olhos, como na edição de *idem*, "Manuel de guerre" (1940-1945), em *Poèmes, VI*, trad. J.-P. Barbe, Paris, L'Arche, 1967, p. 119-134. A tradução de Philippe Ivernel, que leva em conta o face a face do poema com a imagem, é, na mesma tarefa, muito mais preciso.

3 *Idem*, *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1976, p. 333-370.

4 E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlim, Freie Jungend Verlag, 1924 (reed. Munique, Deutsche-Verlag-Anstalt, 2004, segundo a edição de 1930); E. Jünger, Krieg und Lichtbild, em *Das Antlitz des Weltkrieges*, Berlim, Neufeld & Henius, 1930, p. 9-11. Para uma tradução dos prefácios dessas obras, cf. O. Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. F. Mathieu, Nimes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 21-22 e 26-27. Sobre a iconografia fotográfica da Grande Guerra, cf. a grande obra de G. Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn-Munique-Viena-Zurique, Ferdinand Schöningh-Wilhelm Fink Verlag, 2004, p. 103-125.

5 Citado por S. Trétiakov, Bert Brecht (1936), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. D. Zaslavski, Paris, François Maspero, 1977, p. 181-182.

6 *Ibidem*, p. 180.

7 Brecht, *Journal de travail*, p. 40, 46-47 e 238.

8 U. Ecker, *Grabmal und Epigramm. Studien zur frühgriechischen Sepulkraldichtung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1990, p. 149-167. Cf. também B. Gentili, Epigramma ed elegia, em O. Reverdin (dir.), *L'épigramme grecque*, Genève, Fondation Hardt, 1968, p. 37-81; A. Le Bris, *La mort et les conceptions de l'au-delà en Grèce ancienne à travers les épigrammes funéraires*, Paris, L'Harmattan, 2001.

9 Cf. J. Labarbe, Les aspects gnomiques de l'épigramme grecque, em O. Reverdin (dir.), *L'épigramme grecque*, Genève, Fondation Hardt, 1968, p. 349-383.

10 Cf. W. Ludwig, Die Kunst der Variation im hellenistischen Liebesepigramm, em O. Reverdin (dir.), *L'épigramme grecque*, Genève, Fondation Hardt, 1968, p. 297-334; L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2000.

11 Cf. L. Robert, Les épigrammes satiriques de Lucillius sur les athlètes: parodie et réalité, em O. Reverdin (dir.), *L'épigramme grecque*, Genève, Fondation Hardt,

1968, p. 179-291; G. Luck, Witz und Sentiment im griechischen Epigramm, em *L'épigramme grecque*, O. Reverdin (dir.), Genève, Fundation Hardt, 1968, p. 387-408.

[12] P. Laurens, Epigramme, em B. Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, I, p. 1107.

[13] Citado por *idem*, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine a la fin de la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 10. Cf. também J. Weisz, *Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1979; T. Althaus, *Epigrammatisches Barock*, Berlim-New York, Walter de Gruyter, 1996; T. Schäfer, *The early Seventeenth-Century epigram in England, Germany, and Spain. A comparative study*, Frankfurt-Berlim, Peter Lang, 2004. Para uma história antológica do epigrama, cf. ainda J. Dion (dir.), *L'epigramme de l'antiquité au XVIII[e] siècle, ou du ciseau à la pointe*, Nancy, Association pour la Diffusion de la Recherche sur l'Antiquité, 2002; D. Buisset, *D'estoc et d'intaille: l'épigramme. Essai de lecture et d'anthologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

[14] G. E. Lessing, Zerstreute Ammerkungen über das Epigramm und einge der vornehmsten Epigrammatisten (1771), em J. Schönert (ed.), *Werke*, *V*, Munique, Carl Hanser, 1973, p. 420-529; J. G. Herder, Anmerkungen über das griechische Epigramm (1785), em J. Brummack e M. Bollacher (ed.), *Werke*, *IV*, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 499-548. Sobre o epigrama alemão no século XIX, cf. U. Dickenberger, *Der Tod und die Dichter. Scherzgedichte in den Musenalmanachen um 1800*, Hildesheim-Zurique-Nova York, Georg Olms, 1991.

[15] Brecht, *Journal de travail*, p. 394.

[16] *Idem*, *ABC de la guerre*, pr. 3-4.

[17] *Ibidem*, pr. 5-6 e 8.

[18] *Ibidem*, pr. 9 e 11-12.

[19] *Ibidem*, pr. 17, 19-20, 33-37, 39-40, 42-46, 48-49, 52-53 e 56-59.

[20] *Ibidem*, pr. 60-62 e 64-67.

[21] *Ibidem*, pr. 7, 10 e 44-45.

[22] *Ibidem*, pr. 8, 53-55 e 68.

[23] *Ibidem*, pr. 1, 4, 23-28, 30, 35, 38, 69.

[24] *Ibidem*, pr. 69.

[25] *Ibidem*, pr. 12-13, 40 e 47.

[26] *Ibidem*, pr. 43, 51-53, 56, 58, 61 e 64.

[27] *Ibidem*, pr. 2, 9, 19, 22 e 49-50.

[28] *Ibidem*, pr. 39, 48 e 59.

[29] *Ibidem*, pr. 20, 46, 51 e 62-63.

[30] *Ibidem*, pr. A1, A11-A12 e A16.

[31] *Ibidem*, pr. 23-32.

[32] *Ibidem*, pr. 22 e 33.

[33] *Ibidem*, pr. 9, 16-17, 19-22, 33, 42 e 65.

[34] *Ibidem*, pr. 19.

[35] *Ibidem*, pr. 8, 36 e 52.

[36] *Ibidem*, pr. 15, 18, A6-A8 e A15.

[37] *Ibidem*, pr. 2 e 32.

[38] *Ibidem*, pr. 2.

[39] *Ibidem*, pr. 57 e A2-A3.

[40] *Ibidem*, pr. A13.

[41] *Idem*, *Journal de travail*, p. 123; cf. também p. 105-106.

[42] Cf. R. Oehler, *Mythologische Exempla in der älteren griechischen Dichtung*, Aarau, Sauerländer, 1925.

[43] Brecht, *Journal de travail*, p. 124-125.

[44] *Idem*, La dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951), em *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, trad. dir. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 67-68.

[45] *Ibidem*, p. 110-112.

[46] *Idem*, Le théâtre épique (1927-1937), em *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, p. 33.

[47] W. Benjamin, Qu'est-ce que le théâtre épique? (primeira versão) (1931), em *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 18-34; *idem*, Études sur la théorie du théâtre épique (1931), em *Essais sur Brecht*, p. 35-37; *idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (segunda versão) (1939), em *Essais sur Brecht*, p. 38-47.

[48] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (primeira versão), p. 24-26.

[49] *Ibidem*, p. 22.

[50] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (segunda versão), p. 39 (cf. também p. 41-42).

[51] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (primeira versão), p. 27.

[52] *Ibidem*, p. 21.

[53] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (segunda versão), p. 45.

[54] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique (primeira versão), p. 30.

[55] *Idem*, Bert Brecht (1930), em *Essais sur Brecht*, p. 15-16. Cf. B. Brecht, *Homme pour homme* (1926), *Théâtre complet, I*, trad. G. Serreau e B. Besson, Paris, L'Arche, p. 246-317.

[56] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 70.

[57] *Ibidem*, p. 71 e 80.

[58] Cf. B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1972 (edição original de 1960), p. 111-150; *idem*, La "distanciation", pour quoi faire? (1968), em *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 115-122; R. Grimm, Verfremdung. Beitrage zu Wesen und Ursprung eines Begriffs, *Revue de litterature comparée*, XXXV, p. 207-236, 1961; E. Bloch, Entfremdung, Verfremdung, em *Verfremdungen*, I, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1962, p. 81-90; L. Althusser, Sur Brecht et Marx (1968), em F. Matheron (ed.), *Écrits philosophiques et politiques*, II, Paris, Stock-IMEC, 1997 (Le Livre de Poche, 2001), p. 561-577; B. Pautrat, Politique en scène: Brecht, em *Mimesis des articulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, p. 339-359; J. Rancière, Le gai savoir de Bertolt Brecht (1979), em *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 113-143; Y. Ishaghpour, D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma, *Obliques*, n. 20-21, p. 163-185, 1979; J. Knopf, Verfremdung, em W. Hecht (ed.), *Brechts Theorie des Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 93-141; P. Ivernel, Passages de frontières: circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin, *Hors-cadre*, n. 6, p. 133-163, 1987; F. Jameson, *Brecht and Method*, London-New York, Verso, 1998, p. 51-57. J. Fiebach, Bilder der Grossen Kapitulation, Brechts Dekonstruktionspotential, *Theater der Zeit. The Brecht Yearbook*, v. 23, p. 170-172, 1998.

[59] Cf. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, dir. J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, 2000. Preferi aqui recorrer aos volumes publicados separadamente – e precedentemente – pelas edições da L'Arche.

[60] *Idem*, *Petit organon pour le théâtre*, p. 64-65.

[61] *Idem*, "De l'imitation" e "Montrez que vous montrez", em *Poèmes, IV*, trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1966, p. 187 e 197.

[62] *Idem*, *Petit organon pour le théâtre*, p. 73.

[63] *Ibidem*, p. 65.

[64] *Idem*, Notes sur le comédien (1927-1930), em *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 30-31; *idem*, Critique de l'identification (1935), em *L'art du comédien*, p. 43-47; *idem*, Considérations sur les arts plastiques, em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 63-68 ("Observation de l'art et art de l'observation").

[65] *Idem*, Autour de "Description succinte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation", em *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. dir. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 133.

[66] *Ibidem*, p. 128.

[67] *Idem*, Sur la distanciation (1936), em *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. dir. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 67.

[68] *Idem*, La dramaturgie non aristotélicienne, p. 127.

[69] *Idem*, Sur la distanciation, p. 59-60.

[70] *Idem*, *L'exception et la règle* (1929-1930), em *Théâtre complet, III*, trad. B. Sobel e J. Dufour, Paris, L'Arche, 1974, p. 7.

[71] *Idem*, Sur la distanciation, p. 61; *idem*, Sur l'art ancien et l'art nouveau, em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 30.

[9] Cf. J. Fuegi, *Bertolt Brecht: chaos, according to plan*, Cambridge-London, Cambridge University Press, 1987; F. Jameson, Modernity – Actuality – Historicity, em *Brecht and method*, London-New York, Verso, 1998, p. 165-179.

[10] R. Barthes, Théâtre capital (1954), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, dir. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 503. Cf. também *idem*, Le comédien sans paradoxe (1954), em *Œuvres complètes, I*, p. 512-514; *idem*, Pourquoi Brecht? (1955), em *Œuvres complètes, I*, p. 575-577; *idem*, Brecht (1955), em *Œuvres complètes, I*, p. 593.

[11] *Idem*, Sept photos modèles de *Mère Courage* (1959), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, dir. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 997.

[12] *Idem*, Préface à *Mère courage et ses enfants* de Bertolt Brecht, avec des photographies de Pic (1960), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, dir. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1.075.

[13] *Idem*, Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein (1970), em *Œuvres complètes, III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, p. 485-506.

[14] *Idem*, Diderot, Brecht, Eisenstein (1973), em *Œuvres complètes, IV, 1972-1976*, É. Marty (ed.), Paris, Seuil, 2002, p. 338.

[15] *Ibidem*, p. 338-339.

[16] *Ibidem*, p. 339-340.

[17] *Ibidem*, p. 341.

[18] *Ibidem*, p. 342-344.

[19] Y. Ishaghpour, *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Denoël-Gonthier, 1982, p. 22-23.

[20] *Ibidem*, p. 45-59.

[21] E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, Berlim, Akademie der Künste, 1998, p. 59.

[22] S. Trétiakov, Le théâtre des attractions (1924), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. B. Grinbaum, Paris, François Maspero, 1977, p. 85-92.

[23] *Idem*, Bert Brecht (1936), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. D. Zaslavski, Paris, François Maspero, 1977, p. 195.

[24] *Ibidem*, p. 188-189.

[25] Cf. sobretudo P. Szondi, *Théorie du drame moderne, 1880-1950* (1956), trad. P. Pavis, J. e M. Bollack, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 97-103; J.-P. Lefebvre, Brecht et le cinéma, *La Nouvelle Critique*, n. 46, p. 42-43, 1971; R. Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1989, p. 67-95.

[26] Cf., sobretudo, P. A. Sitney, *Modernist montage. The obscurity of vision in cinema and literature*, New York, Columbia University Press, 1990; M. Teitelbaum (ed.), *Montage and modern life, 1919-1942*, Boston-Cambridge-London, The Institute of Contemporary Art-The MIT Press, 1992; H. Bergius,

Montage und Metamechanik. Dada Berlin: Artistik von Polaritäten, Berlim, Gebr. Mann, 2000; H. Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, Munique, Wilhelm Fink Verlag, 2000.

[27] E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 236-257.

[28] *Ibidem*, p. 222-231.

[29] *Ibidem*, p. 228. Cf. também p. 213-215 (Sur *L'opéra de quat'sous*) e 231-236 (Um léniniste du théâtre).

[30] *Ibidem*, p. 215-222.

[31] *Ibidem*, p. 340-341.

[32] *Ibidem*, p. 341-342.

[33] *Ibidem*, p. 343. Observemos que Ernst Bloch opõe vigorosamente esse tipo de montagem às "ontologias da plenitude e da precariedade" ilustradas pelas obras de Scheler e Heidegger (*ibidem*, p. 258-260 e 279-287).

[34] B. Brecht, Sur l'art ancien et l'art nouveau, em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 73.

[35] *Ibidem*, p. 57.

[36] *Idem*, Considérations sur les arts plastiques, em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 61.

[37] *Idem*, Sur le réalisme (1937-1941), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 111.

[38] L. Moholy-Nagy, Photoplastique (photomontage) (1928), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. F. Mathieu, O. Lugon (dir.), Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 227.

[39] R. Hausmann, Photomontage (1931), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. F. Mathieu, O. Lugon (dir.), Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 232. Cf. também O. Lugon, *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 241-293.

[40] Brecht, *Journal de travail*, p. 29.

[41] *Ibidem*, p. 63.

[42] Cf. G. Irrlitz, Philosophiegeschichtliche Quellen Brechts, em *BrechtsTheorie des Theaters*, W. Hecht (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 11-31.

[43] Cf. C. Subik, *Philosophieren als Theater. Zur Philosophie Bertolt Brechts*, Viena, Passagen Verlag, 2000.

[44] Cf. F. Fischbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 91-130; E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, p. 35-46.

[45] Brecht, *Journal de travail*, p. 12.

[46] *Ibidem*, p. 32-33.

[47] L. Althusser, Sur Brecht et Marx (1968), em F. Matheron (ed.), *Écrits philosophiques et politiques, II*, Paris, Stock-IMEC, 1997 (éd. Le Livre de Poche, 2001), p. 561-577.

[48] *Idem*, Le *Piccolo*, Bertolazzi et Brecht. Notes sur un théâtre matérialiste (1962), em *Pour Marx*, Paris, Librairie François Maspero, 1965 (rééd. La Découverte, 2005), p. 137.

[49] B. Brecht, Notes sur la philosophie (1929-1941), em *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem e P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1970, p. 122; *idem*, *Histoires d'almanach* (1949), trad. R. Ballangé e M. Regnaut, Paris, L'Arche, 1961 (éd. revue, 1983), p. 147.

[50] *Idem*, Art et politique (1933-1938), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, p. 12. Texto citado e comentado por Dort, *Lecture de Brecht*, p. 109-111.

[51] Althusser, Le *Piccolo*, Bertolazzi et Brecht, p. 141-147.

[52] Cf. G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383; *idem*, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 85-232.

[53] G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique* (1835-1842), trad. J.-P. Lefebvre e V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995-1997, III, p. 450.

[54] J. Jourdheuil, Brecht: par quel bout le prendre? (1973), em *L'artiste, la politique, la production*, Paris, Union Générale d'Édition, 1976, p. 185. Cf. também N. Müller-Schöll, Das "epische Theater" ist "uns" (k)eine Hilfe. Brechts Erfindund eines Theaters der Potentialität, em *Brecht 98*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 43-54.

[55] R. Berlau, Introduction, em Brecht, *ABC de la guerre*, p. 232.

[56] *Ibidem*, p. 232.

[57] W. Benjamin, Études sur la théorie du théâtre épique, em *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 35-36.

[58] *Idem*, Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ª versão), em *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 32-34.

[59] B. Brecht, Essais sur le fascisme (1933-1939), em *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem e P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1970, p. 148-153.

[60] *Idem*, Notes sur la philosophie, p. 123; *idem*, Le théâtre dialectique – La dialectique au théâtre, em *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 183.

[61] *Idem*, *Journal de travail*, p. 176-177.

[62] *Ibidem*, p. 155; *idem*, Notes sur la philosophie, p. 122; *idem*, *Dialogues d'exilés* (1940-1941), trad. G. Badia e J. Baudrillard, Paris, L'Arche, 1972 (edição original de 1965), p. 24.

[63] *Idem*, Notes sur la philosophie, p. 138.

[64] *Idem*, *Dialogues d'exilés*, p. 16.

[65] *Idem*, *Journal de travail*, p. 240-241.

[66] *Idem*, *Me Ti. Livre des retournements* (1934-1942), trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1978, p. 48-49.

[67] *Idem*, *Dialogues d'exilés*, p. 84-87.

4. A COMPOSIÇÃO DAS FORÇAS: remostrar a política

[1] B. Brecht, *Dialogues d'exilés* (1940-1941), trad. G. Badia e J. Baudrillard, Paris, L'Arche, 1972 (edição original de 1965), p. 87.

[2] *Idem*, *Journal de travail* (1938-1955), trad. P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 111.

[3] *Ibidem*, p. 100-101 e 334.

[4] *Ibidem*, p. 498-501.

[5] *Ibidem*, p. 518.

[6] *Idem*, Le théâtre dialectique – La dialectique au théâtre, em *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 168-178 e 236-241.

[7] G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique* (1957), trad. M. De Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, p. 169-266.

[8] B. Brecht, Sur le réalisme (1937-1941), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 171.

[9] *Ibidem*, p.171.

[10] *Idem*, Le peuple est-il infaillible? (1939), em *Poèmes, V*, trad. J.-P. Barbe, Paris, L'Arche, 1967, p. 150.

[11] *Idem*, Propositions pour la paix (1948-1956), em *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem e P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1970, p. 254.

[12] W. Benjamin, Conversations avec Brecht (notes de journal) (1931-1938), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 204.

[13] R. Barthes, Brecht, Marx et l'histoire (1957), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 910; cf. também *idem*, La révolution brechtienne (1955), em *Œuvres complètes, II, 1962-1967*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 314-315 – texto incluído nos *Essais critiques* (1964).

[14] *Idem*, Nouveaux problèmes du réalisme (1956), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 656.

[15] G. Lukács, Raconter ou décrire? Contribution à la discussion sur le naturalisme et le formalisme (1936), em *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost e J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 130-175; *idem*, Il y va du réalisme (1938), em *Problèmes du réalisme*, p. 243-273; *idem*, *La signification présente du réalisme critique*, p. 25-85.

[16] *Idem*, Il y va du réalisme, p. 258-259.

[17] Sobre o debate entre Brecht e Lukács, cf. sobretudo B. Dort, Pratique artistique et responsabilité politique (1970), em *Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 135-140; K. Völker, Brecht et Lukács: analyse d'une divergence d'opinions (1966), em *Travail théâtral*, n. 3, trad. D. Letellier e S. Niemetz, 1971, p. 104-121; J.-M. Lachaud, *Questions sur le réalisme: Bertolt Brecht et Georg Lukács*, Paris, Anthropos, 1988 (edição original de 1981), p. 87-162. Sobre o debate entre Lukács e Bloch, cf. F. Fischbach, *Lukács, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1979.

[18] Brecht, *Journal de travail*, p. 13.

[19] *Ibidem*, p. 16.

[20] *Ibidem*, p. 17 e 22.

[21] *Ibidem*, p. 30.

[22] *Ibidem*, p. 13 e 446-447.

[23] *Ibidem*, p. 485-486.

[24] *Ibidem*, p. 495 e 512. Cf. também, *idem*, Sur le réalisme, p. 75-173.

[25] *Idem*, *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 73.

[26] *Idem*, Art et politique (1933-1938), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 8.

[27] *Idem*, Les arts et la révolution (1948-1956), em *Écrits sur la littérature et l'art, III. Les arts et la révolution*, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 177-179.

[28] *Idem*, Études marxiennes (1926-1939), em *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem e P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1970, p. 65.

[29] *Idem*, Sur l'art ancien et l'art nouveau, em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 84-86.

[30] V. Lénine, L'organisation du Parti et la littérature de parti (1905), *Écrits sur l'art et la littérature*, trad. anônima, Moscou, Éditions du Progrès, 1969, p. 19-21.

[31] *Ibidem*, p. 20-22.

[32] *Ibidem*, p. 22-24.

[33] L. Althusser, Sur Brecht et Marx, em F. Matheron (ed.), *Écrits philosophiques et politiques, II*, Paris, Stock-IMEC, 1997 (Le Livre de Poche, 2001), p. 569-570. Cf. também F. Fishbach, *L'évolution politique de Bertolt Brecht de 1913 à 1933*, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1976, p. 21-23.

[34] S. Trétiakov, À suivre (1929), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. B. Grinbaum, Paris, François Maspero, 1977, p. 106; *idem*, Les surréalistes (1936), em *Dans le front gauche de l'art*, trad. D. Zaslavsky, p. 202-203.

[35] B. Brecht, Notes sur le travail littéraire (1935-1941), em *Écrits sur la littérature et l'art, III. Les arts et la Révolution*, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 41.

[36] *Ibidem*, p. 16.

[37] *Ibidem*, p. 35.

[38] *Ibidem*, p. 172-174 e 177-180.

[39] Cf. M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement* (1959), trad. R. Villoteau, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p. 217-322.

[40] T. W. Adorno, Engagement (1962), em *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 293.

[41] *Ibidem*, p. 295.

[42] *Ibidem*, p. 296.

[43] *Ibidem*, p. 297.

[44] Brecht, *Journal de travail*, p. 239, 259, 276, 282, 297, 313, 355, 413-414.

[45] H. Arendt, Bertolt Brecht (1966), em *Vies politiques*, trad. J. Bontemps, Paris, Gallimard, 1997 (edição original de 1974), p. 205.

[46] *Ibidem*, p. 217-218.

[47] *Ibidem*, p. 195.

[48] *Ibidem*, p. 196-197 e 242.

[49] *Ibidem*, p. 243.

[50] *Idem*, L'imagination (1970), em *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, trad. M. Revault d'Allonnes, Paris, Seuil, 1991, p. 118-126. Cf. o comentário de M. Revault d'Allones, Le courage de juger, em Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, p. 217-239.

[51] W. Benjamin, Critique de la violence (1921), em *Œuvres, I*, trad. M. De Gandillac, revista por R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 241-242.

[52] *Idem*, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 215.

[53] *Idem*, Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publicada sob a direção de Ernst Jünger (1930), em *Œuvres, II*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 198-215.

[54] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935), em *Œuvres, III*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 111-113 (versão de 1938, *ibidem*, p. 314-316).

[55] P. Ivernel, Le tournant politique de l'esthétique: Benjamin et le théâtre épique, em G. Raulet e J. Fürnkäs (dir.), *Weimar. Le tournant estétique*, Paris, Éditions Anthropos, 1988, p. 45-68.

[56] Cf., sobretudo, S. Moses, Le paradgime esthétique de l'histoire chez Walter Benjamin, em G. Raulet e J. Fürnkäs (dir.), *Weimar. Le tournant estétique*, Paris, Éditions Anthropos, 1988, p. 103-119; I. Wohlfahrt, L'esthétique comme préfiguration du matérialisme historique: *La théorie du roman et origine du drame baroque allemand*, em G. Raulet e J. Fürnkäs (dir.), *Weimar. Le tournant estétique*, p. 121-142; R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 134-209; J.-M. Palmier, *Walter*

Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin, Paris, Klincksiek, 2006, p. 561-706.

[57] W. Benjamin, Le caractère destructeur (1931), em *Œuvres, II*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 330.

[58] *Ibidem*, p. 330-332.

[59] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, p. 94.

[60] *Ibidem*, p. 73 e 78.

[61] *Idem*, L'auteur comme producteur (1934), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122.

[62] *Ibidem*, p. 126.

[63] *Ibidem*, p. 128-129.

[64] *Ibidem*, p. 132.

[65] *Ibidem*, p. 133.

[66] *Ibidem*, p. 134-135.

[67] *Ibidem*, p. 135-141.

[68] *Idem*, La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin (1930), em *Œuvres, II*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 192.

[69] *Idem*, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revista, 1988), p. 170-171(publicado no Brasil como "Rua de mão única", em *Obras escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1987); *idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, p. 82.

[70] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, p. 83 e 98-100.

[71] *Idem*, Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat, em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 59-60.

[72] *Ibidem*, p. 60.

[73] *Ibidem*, p. 61.

[74] *Ibidem*, p. 63.

[75] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, p. 103.

5. A INTERPOSIÇÃO DOS CAMPOS: remontar a história

[1] Cf. C. Baudelaire, Morale du joujou (1853), em *Œuvres complètes, I*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 587.

[2] W. Benjamin, Lettres à Brecht (1931-1938), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 155 (carta de 21 de maio de 1934).

[3] *Idem*, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller e A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 29 (grifo meu).

[4] *Ibidem*, p. 31.

[5] *Ibidem*, p. 35.

[6] *Ibidem*, p. 44.

[7] *Ibidem*, p. 45.

[8] G. Petitdemange, Le seuil du présent. Défi d'une pratique de l'histoire chez Walter Benjamin, *Recherches de Science Religieuse*, LXXIII, n. 3, p. 322 (resumo) e 381-400, 1985.

[9] Cf. sobretudo M. Sagnol, Walter Benjamin entre une théorie de l'avant-garde et une archéologie de la modernité, em G. Raulet (dir.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris, Anthropos, 1984, p. 241-254.

[10] W. Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 215.

[11] E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 9.

[12] *Ibidem*, p. 7.

[13] *Ibidem*, p. 95 e 107.

[14] *Ibidem*, p. 363.

[15] *Ibidem*, p. 95-153.

[16] *Ibidem*, p. 191.

[17] *Ibidem*, p. 187.

[18] A. Warburg, *Mnemosyne. Grundbefriffe, II* (1928-1929), London, Warburg Institute Archive, III, p. 103.

[19] Bloch, *Héritage de ce temps*, p. 204-205.

[20] *Ibidem*, p. 207.

[21] *Ibidem*, p. 208-209.

[22] B. Brecht, *Journal de travail* (1938-1955), trad. P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 15-16.

[23] *Ibidem*, p. 200.

[24] *Ibidem*, p. 201.

[25] *Ibidem*, p. 77.

[26] *Ibidem*, p. 93.

[27] *Ibidem*, p. 140.

[28] *Ibidem*, p. 289 e 544.

[29] *Idem*, Sur le théâtre chinois (1935), em *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. dirigida por J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 33-42; *idem*, Sur la distanciation (1936), em *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. dir. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 48-59.

[30] *Idem*, Considérations sur les arts plastiques, em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 70-73 (cf. sobre essa questão a análise de P. Ivernel, Passages de frontières: circulation

de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin, *Hors-cadre*, n. 6, p. 147-153, 1987).

[31] *Idem*, Sur la distanciation, p. 71.

[32] L. B. Alberti, *La peinture* (1435), II, 42, trad. T. Golsenne e B. Prévost, revista por Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004, p. 149: "Agrada-me que na história representada (*historia*) haja alguém que chame a atenção dos espectadores sobre o que se passa, que com a mão convoque o olhar."

[33] B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 88. (Este texto parece-me ressoar como uma paráfrase extraída da célebre definição albertiana de *historia*: "A grande obra do pintor [é] a representação de uma história. (...) As partes da representação constituem os corpos, a parte do corpo constitui o membro, a parte do membro constitui a superfície." Alberti, *La peinture*, II, 35, p. 129.)

[34] *Ibidem*, p. 90.

[35] *Ibidem*, p. 67.

[36] *Idem*, Représentation simultanée du passé et du présent [s.d.], em *Poèmes, IV* (1934-1941), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1966, p. 188.

[37] *Idem*, *Petit organon pour le théâtre*, p. 53-55.

[38] *Ibidem*, p. 96.

[39] *Ibidem*, p. 96-98.

[40] *Idem*, Sur le cinéma (1922-1933), em *Écrits sur la littérature et l'art, I. Sur le cinéma*, trad. J.-L. Lebrave e J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 143-228.

[41] *Ibidem*, p. 148-221; cf. o estudo de L. H. Eisner, Sur le procès de *L'opéra de quat'sous*, *Europe*, n. 133-134, p. 111-118, 1957.

[42] *Idem*, Sur le cinéma, p. 225-226.

[43] Cf. sobretudo B. Dort, Pour une critique brechtienne du cinéma, *Cahiers du cinéma*, n. 114, p. 33-43, 1960; J.-P. Lefebvre, Brecht et le cinéma, *La Nouvelle Critique*, n. 46, p. 40-47, 1971; E. Leiser, Brecht et le cinéma, *Écran*, n. 13, p. 5-9, 1973; B. Amengual, Brecht et le réalisme, *Écran*, n. 13, p. 9-14; F. de La Bretèque, Bertolt Brecht à l'écran, em M. Vanoosthuyse (dir.), *Brecht 98, Poétique et politique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 305-313; M. Duchardt *et al.*, Filme und Drehbücher, em J. Knopf (ed.), *Brecht Handbuch, III. Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2002, p. 417-478.

[44] Cf. J. Losey, L'oeil du maître (1960), trad. L. Marcorelles, *Cahiers du cinéma*, n. 114, p. 21-32, 1960; J.-M. Straub e D. Huillet, Le chemin passait par Hölderlin, em W. Storch (dir.), *Brecht après la chute. Confessions, mémoires, analyses*, Paris, L'Arche, 1993, p. 94-106. Cf. também Y. Ishaghpour, D'une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma, *Obliques*, n. 20-21, p. 163-185, 1979.

[45] J.-L. Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 112. Mas não deduzirei dessa observação, como fez Jean-Louis Déotte (*ibidem*, p. 101), que o cinema seria "o sistema pós-moderno por excelência".

[46] T. W. Adorno, L'art et les arts (1967), em *L'art et les arts*, trad. J. Lauxerois e P. Szendy, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 70.

[47] Brecht, *Journal de travail*, p. 391.

[48] A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929), ed. M. Warnke e C. Brink, Berlim, Akademie Verlag, 2000 (ed. revista, 2003), p. 130-133. Cf. G. Didi-Huberman, L'image brûle, em *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, L. Zimmermann (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, p. 11-52.

[49] Brecht, *Journal de travail*, p. 415-417.

[50] *Idem*, Antigonemodell, em W. Hecht e M. Conrad (ed.), *Werke, XXV. Schriften, V*, Berlim-Weimar-Frankfurt, Aufbau-Verlag-Suhrkamp, 1994, p. 71-168; *idem*, Couragemodell, em *Werke, XXV. Schriften, V*, p. 169-398.

[51] *Idem*, *ABC de la guerre*, pranchas 1 e 69.

[52] Sobre o rosto de Hitler como objeto sobredeterminado, cf. C. Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, Munique, Beck, 2000.

[53] Brecht, *Journal de travail*, p. 44 e 122 (máscaras de gás), 237 e 520 (máscaras de uniformes militares); *Idem*, *ABC de la guerre*, pl. 18 e A 15 (máscaras de pilotos), 12 (mordaça do resistente fuzilado), 43, 51 e 56 (ataduras dos feridos).

[54] *Idem*, *Journal de travail*, p. 527 (máscara mortuária de Ernst Barlach). Sobre a máscara mortuária de Brecht, cf. W. Hecht (dir.), *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978 (ed. 2000), p. 312-313.

[55] R. Grimm, Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts em R. von Heydebrand e K. G. Just. (dir.), *Kriegsfibel, Wissenschaft als Dialog. Sudien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart, Metzler, 1969, p. 351-379 e figuras 4-5.

[56] Cf. sobretudo R. Klein, La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, 1555-1612 (1957), em *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Galllimard, 1970, p. 125-150; M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Rome, Edizioni di storia e Letteratura, 1964-1974; C.-P. Warncke. *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1987, p. 197-216.

[57] A. Alciat, *Les emblèmes* (1551), Paris, Klincksieck, 1997; cf. P. Laurens, Épigramme, em B. Didier (dir.), *Dicionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 1994, p. 1.108.

[58] Sobre essa estrutura canônica do emblema e suas variantes, cf. W. S. Heckscher, Renaissance emblems (1954), em *Art and Literature. Studies in Relationship*, Durham-Baden-Baden, Duke UP-Valentin Koerner, 1985, p. 111-126; A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munique, Beck, 1964; C. Balavoine, Le statut de l'image dans les livres emblématiques en France de 1580 à 1630, em J. Lafond e A. Stegmann (dir.), *L'automne de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1981, p. 163-178; B. F. Scholz, *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, Berlim, Erich Schmidt Verlag, 2002, p. 183-213.

[59] Ivernel, Passages de frontières, p. 154.

[60] *Ibidem*, p. 154-155.

[61] *Idem*, O olho de Brecht: a respeito da relação entre texto e imagem no *Journal de travail* e o *ABC de la guerre*, em M. Vanoosthuyse (dir.), *Brecht 98, Poétique et politique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 228.

[62] Brecht, *ABC de la guerre*, prancha 44.

[63] W. Shakespeare, *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemak*, *Tragédies*, I, trad. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, 2002, p. 936-937 e 944-947.

[64] E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlim, Freie Jungend Verlag, 1924 (reed. Munique, Deutsche-Verlag-Anstalt, 2004, segundo a edição de 1930), p. 226-227. Mesmo tipo de imagem em Brecht, *ABC de la guerre*, prancha 45 (Figura 4).

[65] Brecht, *Journal de travail*, p. 196-197.

[66] W. Benjamin, Commentaires de poèmes de Brecht (1938-1939), em *Essais sur Brecht*, p. 106.

[67] *Ibidem*, p. 105-106.

[68] W. Benjamin, Qu'est-ce que le théâtre épique? (1ª versão), Paris, La Fabrique, 2003, p. 24.

[69] *Ibidem*, p. 23.

[70] Cf. H. Lethen e E. Wizisla, "Das Schwierigste beim Gehen ist das Stillestehn", Benjamin schenkt Brecht Gracián. Ein Hinweis, em *Theater der Zeit. The Brecht Yearbook*, XXIII, 1998, p. 142-146.

[71] Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 173.

[72] *Ibidem*, p. 179.

[73] *Ibidem*, p. 62-65.

[74] *Ibidem*, p. 180.

[75] *Ibidem*, p. 210.

[76] *Ibidem*, p. 199-200.

[77] *Ibidem*, p. 186.

[78] *Ibidem*, p. 190-191.

[79] *Ibidem*, p. 240-244.

[80] *Ibidem*, p. 233-237.

[81] *Ibidem*, p. 178-179.

[82] C. Paradin. *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes & Guillaume Gazeau, 1551.

[83] Klein, La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *imprese*, p. 125. Sobre a emblemática humanista e barroca da morte e da guerra, cf. sobretudo A. Henkel e A. Schöne (dir.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar, Metzler,

1996, (col. 1967-1996); J. Manning, *The emblem*, London, Reaktion Books, 2002, p. 37-39 e 275-320.

[84] Cf. S. Holsten, *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien*, Munique, Prestel-Verlag, 1976, p. 76-86 e 102-114 (assim como as figuras 234-283 e 362-429).

[85] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin*: Artistik von Polaritäten, Berlim, Gebr. Mann, 2000, p. 130-159; P. Pachnicke e K. Honnef (dir.), *John Heartfield*, Berlim-Colônia, Akademie der Künste-DuMont, 1991.

[86] K. Tucholsky, *Deustschland, Deutschlan über alles*, Berlim, Neuer Deutscher Verlag, 1929 (reed. Hamburgo, Rowohlt, 1973), p. 43. Sobre as relações entre esse livro e a *Kriegsfibel* de Brecht, cf. H. Frank, Blick auf Brechts *Kriegsfibel*. Zur Ästhetik der Beziehung von Bild und Wort, *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre. 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen*, ed. M. Rüger, Dresden, Verlag der Kunst, 1990, p. 205-222.

[87] Brecht, *Journal de travail*, p. 512.

[88] Benjamin, *Origine du drame baroque*, p. 186 (grifos meus).

[89] *Ibidem*, p. 187.

[90] *Ibidem*, p. 188-190.

[91] *Ibidem*, p. 52-55.

[92] *Ibidem*, p. 179.

[93] Brecht, *ABC de la guerre*, p. 7. O texto provém de *idem*, Propositions pour la paix (1948-1956), em *Écrits sur la politique et la société*, trad. P. Dehem e P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1970, p. 251-252.

[94] W. Benjamin, Sur le concept d'histoire (1940), em *Œuvres, III*, trad. M. De Gandillac revista por P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 431. Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, Paris, PUF, 2001.

[95] Brecht, *Journal de travail*, p. 269.

[96] *Idem*, *ABC de la guerre*, pranchas 20, 48 e 59.

[97] *Ibidem*, pranchas 39-40.

[98] *Idem*, Couragemodell, p. 318-319. Cf. Pic, *Mère courage et ses enfants*: la représentation. Espetáculo do Berliner Ensemble, no Théâtre des Nations, Paris, 8 e 9 de abril de 1957, Paris, L'Arche, 1957, figuras 48-49. Assim como as fotografias de G. Goedhart em E. Wizisla (dir.), *Bertolt Brecht, 1898-1998*, Berlim, Akademie der Künste, 1998, p. 155 e 169.

[99] B. Brecht, La Médée de Lodz (1934), em *Poèmes, VIII*, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1967, p. 130. Cf., também, *idem*, Les mères des disparus, em *Poèmes, VIII*, p. 18-19; *idem*, Antigone. D'après la transposition par Hölderlin de l'*Antigone* de Sophocle (1948), em *Théâtre complet, VII*, trad. M. Regnaut, Paris, L'Arche, 1979, p. 7-56; *idem*, Antigonemodell, p. 71-168.

[100] *Idem*, Mère Courage et ses enfants (1939), em *Théâtre complet, IV*, trad. E. Guillevic, Paris, L'Arche, 1975, p. 182 (tradução modificada).

[101] R. Barthes, Préface à *Mère Courage et ses enfants* de Bertolt Brecht, avec des photographies de Pic (1960), em *Œuvres complètes, I, 1942-1961*, dir. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 1.070. Citado e comentado por P. Ivernel, L'œil, de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le l'*ABC Journal de travail* et *ABC de la guerre*, *Brecht 98, Poétique et politique*, dir. M. Vanoosthuyse, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 230-231.

[102] Brecht, *ABC de la guerre*, pranchas 39 e 59.

[103] Cf. N. Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

[104] R. Berlau, Introduction, em Brecht, *ABC de la guerre*, p. 232.

[105] H. Arendt, Bertolt Brech, Bertolt Brecht (1966), em *Vies politiques*, trad. J. Bontemps, Paris, Gallimard, 1997 (edição original de 1974), p. 226.

[106] *Ibidem*, p. 227.

[107] *Ibidem*, p. 227-229.

[108] *Ibidem*, p. 232-233. Para uma análise mais recente da compaixão em Brecht, cf. D. Haffad, Das unaufhaltsame Mitleid des Bertolt Brecht, em M. Vanoosthuyse (dir.), *Brecht 98, Poétique et politique*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 117-127.

[109] Straub e Huillet, Le chemin passait par Hölderlin, p. 98-99.

[110] B. Brecht, Art et politique (1933-1938), em *Écrits sur la littérature et l'art, II. Sur le réalisme*, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 52.

[111] *Idem*, La dramaturgie non aristotélicienne (1932-1951), em *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*, trad. dirigida por J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 103.

[112] *Ibidem*, p. 104.

[113] Cf. G. Didi-Huberman *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

[114] S. Weigel, "Gott in Mahagonny": Walter Benjamin liest Brecht, em *Das Brecht-Jahrbuch*, XXIX, 2004, p. 253-267.

[115] Como sustenta, por exemplo, M. Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in its rise and decline*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980, p. 173-196.

[116] Cf. E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento fúnebre antico al pianto di Maria* (1958), Turin, Boringhieri, 1977; G. Didi-Huberman. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire des gestes*, no prelo.

[117] Cf., sobretudo, D. Grojnowski, *Photographie et langage*: fictions, illustrations, informations, visions, theories, Paris, José Corti, 2002, p. 91-176; *idem*, Le roman illustré par la photographie, em L. Louvel e H. Scepi (dir.), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 171-184; J. Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2003. E, sobre W. G. Sebald, M. Pic, Les yeux écarquillés: W. G. Sebald face à la polémique du souvenir, *Critique*, n. 703, p. 938-950, 2005; *idem*, Image-papillon et ralenti: W. G. Sebald ou le regard capture, *Infra-Mince*, n. 2, p. 90-104, 2006.

[118] Cf. O. Lugon, *Le style documentaire. D'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 74-100; J. T. Hill, Comments on Walker Evans'Lecture "Lyric documentary: my aesthetic autobiography", em *Walker Evans: Lyric documentary*, Göttingen-Londres, Steidl, 2006, p. 12-26.

[119] W. Benjamin, Pequena história da fotografia (1931), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 320: "Aqui deve intervir a legenda (*Beschriftung*), que inclui a fotografia no processo de literalização (*Literarisierung*) de nossas condições de existência, e sem a qual toda construção fotográfica deve permanecer no mais ou menos."

[120] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses* (1966), trad. C. Orsoni, Paris, Stock, 2006, p. 103-120.

[121] W. Benjamin, Expérience et pauvreté (1933), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.

[122] R. Char, Pauvreté et privilège (1941-1979), em *Œuvres complètes*, éd. J. Roudaut, Paris, Gallimard, 1995, p. 627-670; *idem*, Feuillets d'Hypnos (1943-1944), em *Œuvres complètes*, p. 171-233.

[123] *Idem*, Pauvreté et privilège, p. 631.

[124] *Idem*, Feuillets d'Hypnos, p. 230.

[125] *Ibidem*, p. 178 ("Le temps vu à travers l'image").

[126] Cf. *ibidem*, p. 60-65.

[127] F. Hölderlin, Sur la différence des genres poétiques [s.d.], em *Œuvres*, trad. D. Naville, éd. P. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967, p. 632-638.

[128] *Idem*, Les différents modes de la poésie (1799), em *Œuvres*, trad. D. Naville, éd. P. Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967, p. 602-603.

[129] E. Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1946), trad. R. Célis, M. Gennart e R. Jongen, Bruxelas, Éditions Lebeer-Hossmann, 1990, p. 73 e 79.

[130] G. Deleuze, Le cerveau, c'est l'écran (1986), em *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 270.

[131] A. Meillet e J. Vendryes, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1927 (edição original de 1924), p. 167.

[132] H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, p. 83.

[133] *Ibidem*, p. 145-146.

[134] *Ibidem*, p. 149, 152 e 155.

[135] *Ibidem*, p. 153.

[136] *Ibidem*, p. 83.

[137] G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps*, Paris, Honoré Champion, 1984 (edição original de 1929), p. 93.

[138] *Ibidem*, p. 92-93.

[139] Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, p. 146.

[140] *Ibidem*, p. 148.

[141] *Ibidem*, p. 148-149 e 152.

[142] P. Fédida, Passé anachronique et présent réminiscent. *Épos* et puissance mémoriale du langage, *L'écrit du temps*, n. 10, p. 27, 1985.

[143] *Ibidem*, p. 34.

[144] *Ibidem*, p. 39-40. Cf. também *idem*, *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 81-92.

[145] B. Brecht, Notes sur le travail littéraire (1935-1941), em *Écrits sur la littérature et l'art, III. Les arts et la révolution*, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 41.

[146] *Ibidem*, p. 19.

[147] *Ibidem*, p. 18.

[148] *Ibidem*, p. 17.

[149] *Ibidem*, p. 11-12.

[150] Cf. F. Hennenberg, *Dessau-Brecht. Musikalische Arbeiten*, Berlim, Henschelverlag, 1963, p. 471-472. Cf. também a gravação recente intitulada *Kriegsfibel*, Berlim, Polyphenia, 2003, cantada por Kathrin Angerer sobre os textos das fotos-epigramas brechtianas e sobre as composições musicais de Hanns Eisler.

[151] Sobre as relações entre lírica e dialética em Brecht, cf. C. Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil*, Königsberg, Athenäum, 1982, p. 35-41.

[152] Hölderlin, Remarques sur les traductions de Sophocle (1804), em *Œuvres*, trad. D. Naville e F. Fédier, p. 960.

[153] *Ibidem*, p. 966.

[154] *Ibidem*, p. 952 e 959-960.

[155] Cf. P. Lacoue-Labarthe, La césure du spéculatif, em F. Hölderlin, *L'Antigone de Sophocle*, trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 183-223. Retomado em *L'imitation des Modernes (typographies, 2)*, Paris, Galilée, 1986, p. 39-69. As duas vertentes, poética e política, dessa análise foram prolongadas em *idem*, *Métaphrasis, suivi de: Le théâtre de Hölderlin*, Paris, PUF, 1998 e *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002.

[156] Cf. P. Marty, Brecht: la coupe du vers. Mètre et dialectique, em *Brecht, 98*, p. 157-176.

[157] Brecht, 1940 (1940), em *Poèmes IV*, p. 214.

[158] *Idem*, Notes sur le travail littéraire, p. 21-23.

[159] *Idem*, *Journal de travail*, p. 51.

[160] *Ibidem*, p. 75.

6. A POSIÇÃO DA CRIANÇA: expor-se às imagens

[1] B. Brecht, *Liederbuch*, ed. F. Hennenberg, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984; *idem*, *Histoires d'almanach* (1949), trad. R. Ballangé e M. Regnaut, Paris, L'Arche, 1961 (ed. revista, 1983); *idem*, Chansons d'enfants (*c.* 1940), em *Poèmes, V*, trad. E. Guillevic, Paris, L'Arche, 1967, p. 40-50. Essa breve coletânea comporta, aliás, um poema intitulado "Alphabet" (p. 47-50).

[2] *Idem*, 1940, em *Poèmes, IV*, trad. M. Regnaut, Paris, L'Arche, 1966, p. 215.

[3] *Idem*, Notes sur le travail littéraire, em *Écrits sur la littérature et l'art*, III. Les *arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970, p. 30-31.

[4] *Idem*, *Journal de travail* (1938-1955), trad. P. Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 233.

[5] *Ibidem*, p. 300.

[6] *Ibidem*, p. 355.

[7] K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles*, Berlim, Neuer Deutscher Verlag, 1929 (reed. Hamburgo, Rowohlt, 1973), p. 219.

[8] E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlim, Freie Jungend Verlag, 1924 (reed. Munique, Deutsche-Verlag-Anstalt, 2004, segundo a edição de 1930), p. 37-51.

[9] E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, Berlim, Junker & Dünnhaupt, 1930; *idem*, *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlim, Neufeld & Henius, 1930. Para uma crítica desses textos militaristas, cf. W. Benjamin, Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publicada sob a direção de Ernst Jünger (1930), em *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 198-215. Para a tradução de algumas teses presentes, cf. O. Lugon, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, trad. F. Mathieu, Nimes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 20-29 (Ernst Friedrich, Kurt Tucholsky, Ernst Jünger) e 321-326 (Paul Groblelen, Hans Ammann). Sobre a escritura e a iconografia da guerra em Ernst Jünger, cf. J. King, Wann hat dieser Scheißkrieg ein Ende?, *Writing and rewriting the first world war*, Schnellroda, Edition Antaios, 2003; M. Vanoosthuyse, *Fascisme et littérature pure. La fabrique d'Ernst Jünger*, Marseille, Agone, 2005; M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Milão, Agencia X, 2007. Sobre o tema da guerra nos escritores alemães desse período, cf. H.-H. Müller, *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1986.

[10] Comentada por J. Bouveresse, "Apprendre à voir des abîmes là où sont des lieux comuns": le satiriste et la pédagogie de la nation, em *Agone*, n. 35-36, 2006, p. 107-131.

[11] B. Brecht, La décision (1929-1930), em *Théâtre complet, II*, trad. É. Pfrimmer, Paris, L'Arche, 1974, p. 236-237.

[12] Cf. sobretudo Lugon, *La photographie en Allemagne*, p. 235-241; M. Tupitsyn, *Gustav Klutsis and Valentina Kulagina*: photography and montage after Constructivism, New York-Göttingen, International Center of Photography-Steidl Verlag, 2004; O. Sviblova (dir.), *Une arme visuelle: le photomontage*

soviétique, 1917-1953, trad. E. Mouravieva, Moscou-Paris, Maison de la Photographie de Moscou-Passage de Retz, 2005-2006; A. Lavrentiev, *Rodtchenko et le groupe Octobre*, trad. J. Bonnet, Paris, Hazan, 2006; A. Lavrentiev (dir.), *Rodtchenko photographe*: la révolution dans l'oeil, trad. V. Dariot e I. Imart, Paris-Marseille, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-Éditions Parenthèses, 2007.

[13] Na imprensa ilustrada dessa época, cf. B. von Dewitz e R. Lebeck (dir.), *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*, Colônia-Göttingen, Museum Ludwig-Steidl Verlag, 2001, p. 188-248. Sobre as ideologias nacionais depois de 1945, cf. M. Flacke (dir.), *Mythen der Nationen. 1945. Arena der Erinnerungen*, Berlim, Deutsches Historisches Museum, 2004, p. 173-202 (sobre a RDA). Sobre a exposição *The family of man*, cf. E. Steichen (dir.), *The family of man*, New York, Museum of Modern Art, 1955; J. Back e V. Schmidt-Lisenhoff (dir.), *The family of man, 1955-2001. Humanismus und Postmoderne*: Eine Revision von Edward Steichens Fotoausstellung, Marbourg, Jonas Verlag, 2004.

[14] B. Brecht, *ABC de la guerre*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1985, p. 233-234.

[15] R. Barthes, Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité (1975), em *Œuvres complètes, IV. 1972-1976*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 786 e 791. Cf. *idem*, Brecht, em *Œuvres complètes, I. 1942-1961*, éd. É. Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 593: "O teatro de Brecht executa uma síntese autêntica entre o rigor do projeto político (no sentido mais elevado do termo) e a liberdade da dramaturgia. É um teatro ao mesmo tempo moral e perturbador: ele conduz o espectador a uma consciência mais ativa da história e de seu combate. (...) Esse teatro moral é, ao mesmo tempo, um teatro do prazer: há, na obra de Brecht, uma alegria do teatro, todos os recursos de uma arte minuciosamente edificada, não para 'distrair', mas para regozijar os homens."

[16] P. Szondi, Celui qui dit oui et celui qui dit non (1966), em *Poésies et poétiques de la modernité*, trad. M. Bollack, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 63-69.

[17] J. Rancière, Le gai savoir de Bertolt Brecht (1979), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 113-143.

[18] W. Benjamin, Qu'est-ce que le théâtre épique? (2ª versão) (1939), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 38-39 e 43-45.

[19] *Idem*, Conversations avec Brecht (notes de journal) (1931-1938), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 197.

[20] Brecht, *Journal de travail*, p. 131. Outras fotografias de seus filhos estão inseridas em *ibidem*, p. 25, 41, 405, 451 e 636.

[21] *Ibidem*, p. 71.

[22] *Ibidem*, p. 324-325.

[23] *Ibidem*, p. 376.

[24] B. Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1972 (edição original de 1960), p. 83-84.

[25] S. Trétiakov, Bert Brecht (1936), *Dans le front gauche de l'art*, trad. D. Zaslavski, Paris, François Maspero, 1977, p. 83-84.

[26] F. A. Yates, *L'art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 175-187 e 367-394; *idem*, *Theatre of the world*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

[27] *Idem*, *L'art de la mémoire*, p. 133-137. Sobre os alfabetos visuais e os poemas figurativos, cf. sobretudo G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milão, Adelphi, 1981; *idem*, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milão, Adelphi, 1993; C. Parmiggiani (dir.), *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, Milão, Mazzotta, 2002. Sobre os problemas teóricos ligados a essa conjunção do visível e do legível, cf. sobretudo (numa bibliografia evidentemente considerável, incluindo todos os autores interessados na disciplina iconológica) M. Schapiro, *Les mots et les images. Sémiotique du langage visuel* (1969-1976), trad. P. Alferi, Paris, Macula, 2000; B. Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 1994; B. Erdle e S. Weigel (dir.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Colônia-Weimar-Viena, Böhlau, 1996.

[28] Brecht, *Journal de travail*, p. 243-244.

[29] F. de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Minuit, 1978, p. 471-533.

[30] Cf. P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola: le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle*, Paris, Éditions de l'Ehess-Vrin, 1992; R. Dekoninck, *Ad Imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 2005.

[31] A edição original desse livro para crianças é hoje raríssima. A biblioteca do Arsenal, em Paris, possui uma edição mais tardia: *Rôti-cochon, ou méthode très facile pour bien apprendre les enfants à lire en latin et en français*, Dijon, Michard, *c.* 1689-1704.

[32] Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, Endterus, 1658 (reed. Dortmund, Harenberg, 1991). Sobre essa obra cf. J. Adhémar, L'enseignement par l'image [1], *Gazette des Beaux Arts*, 6^e période, XCVII, p. 53-60, 1981; E. Kushner, Le rôle de la vision dans l'œuvre pédagogique de Comenius, em H. Voisine-Jechova (dir.), *La visualisation des choses et la conception philosophique du monde dans l'œuvre de Comenius*, Paris, Presses Universitaires de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 53-62. Sobre a atividade dramatúrgica de Comenius e sua noção de *Lehrstück*, cf. M. Cesnaková-Michalcová, L'éducation par le jeu théâtral. Comenius auteur dramatique et théoricien du théâtre, em Voisine-Jechova (dir.), *La visualisation des choses (...)*, p. 153-160.

[33] Para a França, cf. J. Adhémar, L'enseignement par l'image [2], em *Gazette des Beaux Arts*, 6^e période, XCVIII, p. 53-60, 1981. Para a Alemanha, cf. H.-H. Ewers, La littérature moderne pour enfants. Son évolution historique à travers l'exemple allemand du XVIII^e au XIX^e siècle, em E. Becchi e D. Julia (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident, II. Du XVIII^e siècle à nos jours*, trad. A. Burkardt e C. Gepner, Paris, Seuil, 1998, p. 434-460. Sobre a história da pedagogia pelo jogo, cf. M.-M Rabecq-Maillard, *Histoire des jeux éducatifs*, Paris, Nathan, 1969.

[34] K. Petermann, *Lebensbilder. Lese-und Schreib-Fibel für Elementar-Klassen nach der analytisch-synthetischen Lesemethode*, Leipzig, Klinkhardt, 1893; K. Hobrecker, *Alte vergessene Kinderbücher*, Berlim, Mauritius Verlag, 1924 (reed. Dortmund, Harenberg, 1981); W. Benjamin, Vieux livres d'enfants oubliés (1924), trad. [parcial] S. Marten, *Interlope la curieuse*, n. 13, 1995, p. 53-54; S. Le Men, Les abécédaires d'histoire naturelle et leur illustration au XIX[e] siècle, em A.-M. Christin (dir.), *Écritures, systèmes idéographiques, pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982, p. 307-320; *idem*, *Les abécédaires français illustrés du XIX[e] siècle*, Paris, Promodis, 1984.

[35] Sobre os *Kalender-Bilder*, cf. I. Wiedemann, *"Der Hinkende Bote" und seine Vettern. Familien-, Haus- und Volkskalender von 1757 bis 1929*, Berlim, Museum für Deutsche Volkskunde, 1984; R. Reichardt e C. Vogel, Kalender-Bilder. Zur visuellen Dimension populärer Almanache im 18 und 19. Jahrhundert, *Der Kalender als Fibel des Altagswissens*, Y.-G Mix (dir.), Tübingen, Max Niemeyer, 2005, p. 85-136. Sobre a *Bilder-Fibel* e a *Spielfibel*, cf. sobretudo *Erste neue Bilder-Fibel für ganz kleine Kinder*, Berlim, Winckelmann, [s.d.]; R. Reinick, *ABC-Buch für kleine und grobe Kinder*, Leipzig, Dürr, 1876; T. Seidmann-Freud, *Hurra. Wir lesen! Hurra, wir schreiben! Spielfibel n. 1*, Baden-Baden, Herbert Stuffer, 1930; *idem*, *Spielfibel n. 2*, Berlim, Stuffer, 1931.

[36] Cf. Le Men, *Les abécédaires français illustrés du XIX[e] siècle*, p. 141-199.

[37] Cf. H. Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin*: Artistik von Polaritäten, Berlim, Gebr. Mann, 2000, p. 22-27; J. Bordes, *La infancia de las vanguardias. Sus profesores desde Rousseau a la Bauhaus*, Madri, Ediciones Cátedra, 2007; S. de Puineuf, Au commencement était l'alphabet. L'avant-garde internationale en quête de la langue universelle, 1909-1919, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 102, p. 37-63, 2007-2008.

[38] S. George, *Die Fibel*, Berlim, Bondi, 1901 (reed. 1927).

[39] Jean-Paul, *Vie de Fibel* (1812), trad. C. Pichois e R. Kopp, Paris, Union Générale d'Éditions, 1967, p. 47, 49 e 133.

[40] Cf. *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, Berlim-Frankfurt am Main, Akademie der Künste-Suhrkamp Verlag, 2006, p. 56-75.

[41] F. J. e K. Bertuch, *Bilderbuch für Kinder. Porte-feuille des enfants, mélange intéressant d'animaux (...) et autres objets instrucitifs et amusants pour la jeunesse, avec de courtes explications scientifiques proportionnées à l'entendement d'un enfant*, Weimar, Au Bureau d'Industrie, 1796-1821.

[42] W. Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revista, 1988), p. 179-184, 197-204 e 209-213.

[43] *Ibidem*, p. 182.

[44] *Idem*, *Enfance berlinoise (1933-1935)*, trad. J. Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978 (ed. revista, 1981), p. 103-108.

[45] *Ibidem*, p. 77.

[46] *Ibidem*, p. 77-78. Sobre a questão do jogo em Walter Benjamin, cf. o estudo importante de H. Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, Wüzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 47-125.

[47] D. Schöttker, *Bertolt Brechts Asthetik des Naiven*, Stuttgart, Metzler, 1989.

[48] Brecht, *Liederbuch*. Sobre a relação entre música erudita – a de Schönberg, em primeiro lugar – e canto popular, cf. *idem*, *Journal de travail*, p. 276-277 e 310-312. Sobre as baladas e os cantos de protesto, cf. W. Hinck (dir.), *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Proteslied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.

[49] W. Benjamin, Johann Peter Hebel (1929), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac revista por P. Rush, Paris, Gallimard, 2000, p. 169. Cf. J. P. Hebel, *Kalendergeschichten, mit Lithographien von Josef Jakob Dambacher*, Berlim-Weimar, Aufbau-Verlag, 1971; Brecht, *Histoires d'almanach*. Também o estudo de J. Knopf, *Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des "Volkstümlichen" in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts*, Stuttgart, Metzler, 1973.

[50] Brecht, *Journal de travail*, p. 29.

[51] *Ibidem*, p. 190.

[52] *Ibidem*, p. 17-18.

[53] *Ibidem*, p. 520.

[54] *Ibidem*, p. 264.

[55] *Idem*, *Petit organon pour le théâtre* (1948), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1970, p. 36.

[56] *Ibidem*, p. 16.

[57] *Idem*, Des opportunités. L'invention rend amoureux (1940), em *De la séduction des anges. Poèmes et textes érotiques*, Paris, L'Arche, 1996, p. 72.

[58] *Idem*, Propositions pour la paix (1948-1956), em *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970, p. 261.

[59] W. Benjamin, *Le roman de quat'sous* de Brecht (1935), em *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, Paris, La Fabrique, 2003, p. 72-73.

[60] Brecht, *Journal de travail*, p. 108.

[61] *Ibidem*, p. 555.

[62] *Ibidem*, p. 155.

[63] *Ibidem*, p. 80-91, 138-139, 205, 252, 288 e 354; *Idem*, *ABC de la guerre*, pranchas 1, 23, 28, 69, A 1 e A 16.

[64] *Idem*, *Journal de travail*, p. 136.

[65] *Ibidem*, p. 421-422.

[66] *Ibidem*, p. 401-402.

[67] *Ibidem*, p. 496.

[68] *Ibidem*, p. 523.

[69] E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 205.

[70] Cf. S. M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio* (1935-1937), trad. C. De Coro e F. Lamperini, ed. P. Montani, Veneza, Marsilio, 1985, p. 226-231 ("Naissance du montage = Dionysos"). Não existe tradução francesa desse texto. Permito-me remeter a meu breve comentário em *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006, p. 177-178.

[71] P. Ivernel, Passages de frontières: circulation de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin, *Hors-cadre*, n. 6, p. 133-135, 1987.

[72] *Ibidem*, p. 137.

[73] *Ibidem*, p. 139-140.

[74] *Ibidem*, p. 141-147.

[75] *Ibidem*, p. 146.

[76] Benjamin, *Sens unique*, p. 227 e 229.

[77] *Idem*, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993.

[78] *Ibidem*, p. 11.

[79] *Ibidem*, p. 66, 91 e 100.

[80] *Ibidem*, p. 9 e 56.

[81] *Ibidem*, p. 56.

[82] *Ibidem*, p. 44.

[83] *Ibidem*, p. 58-59.

[84] *Ibidem*, p. 9 e 17.

[85] *Ibidem*, p. 75-76.

[86] *Ibidem*, p. 10, 13 e 17-19. Cf. também *idem*, Haschich à Marseille (1932), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac revista por P. Rush, Paris, Gallimard, 2000, p. 48-58. Experiências próximas do que tentei analisar em Georges Bataille como "dialética das formas" em *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383.

[87] H. Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1988 (edição original de 1967), p. 11-12, 18, 163 e 192.

[88] *Ibidem*, p. 35-36.

[89] *Ibidem*, p. 171.

[90] C. Baudelaire, *Les paradis artificiels* (1860), em *Œuvres complètes, I*, ed. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 399-517 (publicado no Brasil como *Paraísos artificiais*, Sao Paulo, L&PM, 1982).

[91] Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, p. 102.

[92] *Ibidem*, p. 93. A tradução dessa cantiga de ninar perde o ritmo fonético encantatório, cuja função é embalar a criança. Traduzindo literalmente: [Carneirinho, meu bebê carneirinho / Carneirinho, meu bebê carneirinho / Carneirinho / Meu bebê carneirinho / Durma, meu bebezinho, durma / Adormeça bem, durma bem / É preciso dormir. (N.T.)]

[93] *Ibidem*, p. 96.

[94] *Ibidem*, p. 10.

[95] J.-F. Poirier, Le monde dans une image, posfácio a Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, p. 108.

[96] W. Benjamin, *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse* (1929-1932), trad. S. Muller, Paris, Christian Bourgois, 1988.

[97] G. Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 61.

[98] *Ibidem*, p. 68.

[99] A. Rimbaud, Lettres dites du Voyant (1871), em *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 83-87 (publicado no Brasil como *Uma temporada no inferno e Iluminações*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985).

[100] *Ibidem*, p. 84.

[101] *Ibidem*, p. 88-89 e 92.

[102] *Idem*, *Illuminations* (1872-1875); *idem*, Enfance; Guerre, em *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. L. Forestier, Paris, Gallimard, 1999, p. 208-211 e 235, respectivamente.

[103] R. Char, Réponses interrogatives à une question de Martin Heidegger (1966), em *Œuvres complètes*, J. Roudaut (ed.), Paris, Gallimard, 1995, p. 734-736.

[104] W. Benjamin, Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne (1929), em *Œuvres, II*, trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 113.

[105] *Ibidem*, p. 114.

[106] *Ibidem*, p. 115.

[107] *Ibidem*, p. 116.

[108] *Ibidem*, p. 116-117.

[109] *Ibidem*, p. 118-119.

[110] *Ibidem*, p. 119-120.

[111] *Ibidem*, p. 125.

[112] *Ibidem*, p. 120.

[113] *Ibidem*, p. 122.

[114] Cf. o ensaio, que fez sucesso, de R. Krauss, Photographie et surréalisme (1981), em *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, trad. M. Bloch e J. Kempf, Paris, Macula, 1990, p. 100-124. Assim como o estudo recente de M. Poivert, *L'image au service de la révolution. Photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg-Paris, Le Point du Jour, 2006.

[115] Benjamin, Le surréalisme, p. 116-117.

[116] *Ibidem*, p. 130-131 e 133-134.

[117] *Ibidem*, p. 130 e 131.

[118] *Ibidem*, p. 130.

[119] *Ibidem*.

[120] *Ibidem*, p. 132.

[121] *Ibidem*, p. 133: "Na verdade, trata-se muito menos de transformar o artista de origem burguesa em mestre da 'arte proletária' que de fazê-lo funcionar, ainda que às custas de sua eficácia artística, em lugares importantes desse espaço de imagens. Não poderíamos chegar a dizer que a interrupção de sua 'carreira artística' representa uma parte essencial desse funcionamento?"

[122] Cf. J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstra e uns Pariser Passagen*, Stuttgart, Metzler, 1988.

[123] W. Benjamin, *Images de pensée* (1925-1935), trad. J.-F. Poirier e J. Lacoste, Paris, Christian Bourgois, 1998.

[124] Brecht, *Journal de travail*, p. 179-180.

[125] *Ibidem*, p. 189.

[126] *Ibidem*, p. 415.

[127] *Ibidem*, p. 420.

[128] *Ibidem*, p. 287. (Trata-se, de fato, de um teorema de Tales, como explica a obra à qual Brecht se refere: C. Singer, *A short history of science to the nineteenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1941, p. 9.)

[129] *Ibidem*, p. 288.

[130] *Ibidem*, p. 289. (O desenho é, ele mesmo, retomado de Singer, *A short history of science to the nineteenth century*, p. 3.)

[131] *Ibidem*, p. 289.

[132] P. Ivernel, L'œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le *Journal de travail* et l'*ABC de la guerre*, em *Brecht 98, Poétique et politique*, dir. M. Vanoosthuyse, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 225.

[133] Cf. A. Warburg, La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther (1920), em *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 245-294.

[134] W. Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne e J.-F. Poirier, Paris, PUF, 2001, p. 160.

[135] Brecht, Notes sur le travail littéraire, p. 40.

[136] *Idem*, *Journal de travail*, p. 136-139.

[137] *Ibidem*, p. 157-158.

[138] *Ibidem*, p. 130, 275 e 367.

[139] *Ibidem*, p. 192-194.

[140] C. Baudelaire, Notes nouvelles sur Edgar Poe (1857), em *Œuvres complètes, II*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1857, p. 329. Citado (parcialmente) por W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 300.

[141] J. W. Goethe, *Maximes et réflexions* (1810), trad. G. Bianquis, Paris, Galllimard, 1943, p. 67.

[142] H. Arendt, *Journal de pensée* (1950-1973), trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005, v. 1, p. 432.

[143] B. Brecht, Sur la distanciation (1936), em *L'art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. dir. J.-M. Valentin, Paris, L'Arche, 1999, p. 61.

[144] Cf. Bloch, *Héritage de ce temps*, p. 341 (falando da "vivacidade visual de cenas sem relação entre elas que se engendram uma à outra ao metamorfosear-se e que tocam o sonho").

[145] Brecht, Notes sur le travail littéraire, p. 35.

[146] *Ibidem*, p. 16.

[147] Cf. Benjamin, Conversations avec Brecht, p. 165-204.

[148] *Ibidem*, p. 185.

[149] S. Mosès, "Le prochain village": Brecht et Benjamin interprètes de Kafka, em J.-L. Bandet (dir.), *Mélanges offerts à Claude David pour son 70^e anniversaire*, Berna-Frankfurt-New York, Peter Lang, 1986, p. 267-290.

[150] W. Benjamin, Conversations avec Brecht, p. 184.

[151] *Ibidem*, p. 182.

[152] *Ibidem*, p. 182-188. Cf. *idem*, Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort (1934), em *Œuvres, II*, trad. M. De Gandillac revista por P. Rusch, p. 410-453.

[153] G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 30. Cf. também os textos recentemente publicados por Stéphane Nadaud, de F. Guattari, *Soixante-cinq rêves de Franz Kafka et autres textes*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2007.

[154] W. Benjamin, Lettre à Martin Buber (jun. 1916), em *Correspondance. I. 1910-1928*, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 117. Agradeço a Mathilde Girard por ter chamado minha atenção para esse texto.

[155] *Ibidem*, p. 117.

[156] M. Blanchot, L'effet d'étrangeté (1957-1960), em *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 536-537.

[157] *Ibidem*, p. 537.

[158] *Ibidem*, p. 537-538.

[159] Cf. P. Fédida, *Par où commence le corps humain. Retour sur la régression*, Paris, PUF, 2000.

[160] G. Bataille, *La littérature et le mal* (1957), em *Œuvres complètes, IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 272.

[161] *Ibidem*, p. 273-279.

[162] *Ibidem*, p. 285.

[163] *Idem*, La maison brûlée (1944-1945), em *Œuvres complètes, IV*, Paris, Gallimard, 1971, p. 120-121 e 124; *idem*, *Le coupable* (1944), em *Œuvres complètes, V*, Paris, Gallimard, 1973, p. 310-329; *idem*, *Sur Nietzsche. Volonté de chance* (1945), em *Œuvres complètes, VI*, Paris, Gallimard, 1973, p. 139-144, 174 etc.

[164] F. Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), trad. R. Leroux publicada por M. Halimi, Paris, Aubier, 1992, p. 295 (carta XXIII).

[165] W. Benjamin, Sur le concept d'histoire (1940), em *Œuvres, III*, trad. M. De Gandillac revista por P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 431 e 437.

[166] *Idem*, *Fragments philosophiques*, p. 144-145.

[167] *Ibidem*, p. 145.

[168] Cf. W. Herzogenrath (dir.), *Max Ernst in Köln. Die Rheinische Kunstszene bis 1922*, Colônia-Bonn, Rheinland Verlag-Rudolf Habelt Verlag, 1980, p. 224-229.

[169] Benjamin, Vieux livres d'enfants oubliés, p. 53. Para outros fragmentos sobre esse tema, cf. *idem*, *Fragments philosophiques*, p. 73-74 e 156-158. Sobre a paixão de Benjamin pelos livros de crianças, cf. ainda o testemunho de G. Scholem, *Walter Benjamin, histoire d'une amitié* (1975), trad. P. Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981 (ed. 1989), p. 104-105. E, é claro, o estudo de Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*, p. 47-125.

[170] Cf. D. Schöttker (dir.), *Schrift-Bilder-Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Berlim-Frankfurt am Main, Haus am Waldsee-Suhrkamp Verlag, 2004; S. Weigel, Die unbekannten Meisterwerke in Benjamins Bildergalerie, *Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur-und Kulturforschung Berlin*, VII, n. 13, p. 15-22, 2006.

[171] W. Benjamin, *Journal de Moscou* (1926-1927), trad. J.-F. Poirier, Paris, L'Arche, 1983, p. 153.

[172] *Idem*, *Fragments philosophiques*, p. 146-147.

[173] *Ibidem*, p. 147.

[174] *Idem*, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935), em *Œuvres, III*, trad. R. Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 75 (versão de 1938, *ibidem*, p. 278).